

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 392 - مارس 2003

■ في تلقي القصة القصيرة
د. حميد لحمداني

■ الجنوسة في «تاء مربوطة»
د. نضال الصالح

■ إيقاع الالتفات
د. شرف الدين ماجدولين

■ قراءات نقدية في:
- «أشياء غريبة تحدث»
- «زمن البوح»

■ الشعر:
. فاضل خلف . عبداللطيف خطاب
. مصطفى عبادة . حواء القمودي

■ رحلتي مع الكتاب
خالد سالم محمد

البيان

العدد 392 مارس 2003

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)



ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت. وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية. ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(392) March 2003



Al Bayan

Editor-in-chief
Dr. Khalid Abdulattef Ramadan

Excutive Editor
Natheer Jafar
natherg@hotmail.com

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

العدد



• نذير جعفر

منذ تأسيسها عام (1964) عملت رابطة الأدباء بصفتها إحدى جمعيات النفع العام على نشر الثقافة الجادة في إطارها الوطني وبعدها العربي وعمقها الإنساني، وذلك من خلال مجلة «البيان» والندوات والأمسيات الثقافية والفكرية والإبداعية، إضافة إلى البيانات التي توضح مواقفها من أبرز الأحداث التي تمر بها الأمة، والمؤتمرات والمهرجانات العربية والدولية التي تشارك فيها.

وقد استن رواد الرابطة النهج الديمقراطي فكرا وسلوكا إن كان داخل المجال الذي يحكم علاقاتها بأعضائها أو عبر علاقاتها المتشعبة بمؤسسات المجتمع المتعددة.

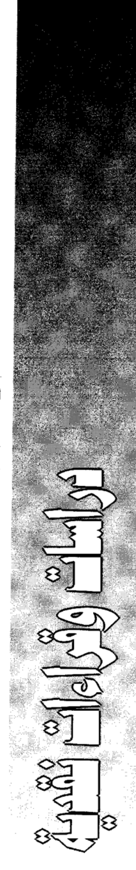
وضمن هذا التوجه العام تجري كل سنتين انتخابات مجلس إدارة جديد يشرف على نشاطاتها ويدير دفة قيادتها وينظم مجمل تحركاتها وبرامجها. وقد جرت انتخابات المجلس في مطلع هذا الشهر في مناخ ديمقراطي كعادتها في كل مرة وفاز من خلالها كل من الأستاذ عبدالله خلف أمينا عاما للرابطة، والأستاذ خالد الشايجي أمينا للسر والأستاذ حمد الحمد أمينا للصندوق، وعضوية كل من الأستاذ خالد سالم محمد والدكتور محمد المهيني والدكتورة نسيمة الغيث والأستاذ يعقوب عبدالعزيز الرشيد.

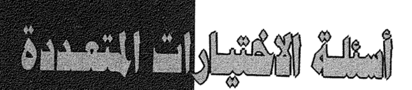
ويعمل هذا المجلس على الاستمرار في تعميق نهج الرابطة عبر توسيع دائرة النشاط الثقافي وتنويعه في المجالات المختلفة، واستقطاب المبدعين الجدد من الجيل الشاب، والاستمرار في مشروع كتاب الرابطة، والإصدار المنتظم لمجلة «البيان» وتوزيعها في الساحات العربية التي لم تصلها بعد.

وقد كان لمجلس الإدارة السابق جهود مثمرة في رعاية الموهوبين، حيث تم عقد جلسات حوارية أسبوعية معهم، طرحت موضوعات ثقافية مهمة من خلالها، كما تم تنظيم أكثر من أمسية شعرية وقصصية لهم، وأشرفت الرابطة على إصدار كتاب «إشراقات» الذي ضم نتاجهم القصصي والشعري إلى جانب المقالات والخواطر، ومازالت تعمل على استقطاب غيرهم بعد أن اشتد عودهم وأصبحوا قادرين على شق طريقهم بأنفسهم حتى إن بعضهم أصدر أكثر من ديوان أو مجموعة قصصية.

وسيكون أمام المجلس الجديد مهمات كثيرة لعل أبرزها بناء مبنى جديد للرابطة وتطوير مكتبتها بما يخدم حاجة الباحثين والمهتمين وفق أحدث البرامج والتقنيات والعمل على إيجاد موقع حي على شبكة الإنترنت يبرز نشاطاتها وإسهاماتها ويشتمل على ببليوغرافيا واسعة عن أعضائها ومؤلفاتهم.

ومازال جمهور الرابطة ينتظر منها الكثير، ولا سيما الاستمرار في نشاطها الأسبوعي النوعي في الأمسيات الإبداعية والفكرية والثقافية والحرص على الارتقاء بهذا النشاط ليجعل من الرابطة صلة وصل حقيقية بين المجتمع والنخب الثقافية الفاعلة فيه.







تلقي القصة القصيرة

● د. حميد لحمداني

كلية الآداب ظهر المهراز. فاس

نعتقد أن الطاقة التي يبذلها الكُتاب في إبداع القصة القصيرة ليست بالأمر الذي ينبغي الاستهانة به، فإذا كانت الرواية على سبيل المثال تحتاج إلى جهد مُضاعَف بسبب طبيعة حجمها وتعقد العلاقات بين شخصياتها، فإن صعوبة القصة تأتي على العكس من ذلك من حجمها المحدود، مما يدفع القصاص إلى تكثيف الحدث واقتناص الإشارات الدالة وجعل العلاقات المقتضبة حاملة لشحنة من الإيحاءات والمعاني تتجاوز ما يُظن لأول وهلة أنها قادرة على استيعابه.

وهذا بالتحديد ما يميز أعمال القصاصة التونسية نافلة ذهب وخاصة في مجموعتها القصصية الصمت(١) التي تضم خمسة عشر نصا قصصيا قصيرا اخترنا من بينها نصا شديد القصر كثير الدلالات الإيحائية والمعاني الاحتمالية لا نريد

أن نذكر عنوانه الآن لاعتبارات منهجية، وسنشير إلى هذا العنوان في نهاية الدراسة، كل ذلك من أجل إجراء اختبار حول طبيعة تلقي النص القصصي القصير وما هي الخصوصيات النصية التي تؤثر في اختيارات القراء من أجل وضع تأويلات متسقة دون أن تكون هذه التأويلات متطابقة بالضرورة مع بعضها البعض؟

أهمية الفراغات النصية:

المسؤول عادة عن التأويلات الاحتمالية المتعددة في النصوص القصصية والأدبية بشكل عام هي الفراغات : والمقصود بها أن الكتاب لا يصرحون ببعض التفاصيل أو أنهم، وهذا هو الغالب، يشيرون إلى دلالات محتملة بطرق غير مباشرة، أي بواسطة الصور التخييلية والشعرية والإيحائية المعروفة في الأدب. وهذا على خلاف ما يقع في الخطابات التواصلية المباشرة التي تعتمد القصدية والتحديد مع استنفار جميع عناصر السياق النصي من أجل حصر المعنى في اتجاه واحد،شريطة أن يكون ذلك متلائما أيضا مع السياق الخارجي. ولتوضيح الأوضاع المختلفة للخطابين نمثل لذلك بالأمثلة التالية:

آثرنا أن نتحدث عن السياق الخارجي أيضا لأننا نقدم هنا خطابا يمكن أن يكون قد ورد في حديث عادي بين صديقين يتنزهان في المدينة. وقد رأينا كيف أن الخطاب (رقم 2) رغم أنه يتطابق لفظيا وصوريا مع الخطاب (رقم 1) إلا أنه مع ذلك يتحول إلى المجرى الإيحائي بسبب تأثير السياق الخارجي. ودور السياق الخارجي هنا حاسم في تحديد نوعية الخطاب كما نرى. وهذا يعني أن الكلام في بعض الحالات يكون أكثر اتكاء على المرجع الواقعي

نص الخطاب	السياق الداخلي	السياق الخارجي	نوعية الخطاب
1) هل أنتَ مُعجَب بالزهرات؟	خطاب مباشر يخلو من كلمات إيحائية.	حوار بين شخصين مع إشارة المتكلم بيده إلى زهرات في حديقة.	خطاب مباشر.
2) هل أنتَ معجب بالزهرات؟	خطاب مباشر تتحول فيه كلمة **الزهرات** إلى مجال الإيحاء بفعل السياق الخارجي.	حوار بين شخصين مع إشارة المتكلم برأسه وعينيه إلى فتيات جميلات.	خطاب إيحائي بفعل السياق الخارجي.
3) هل أنتَ معجب بالزهرات القادمات؟	خطاب غير مباشر بدعم من السياق الداخلي وخاصة كلمة **القادمات** يضاف إلى ذلك دعم السياق الخارجي.	حوار بين شخصين مع لفت انتباه المخاطَب إلى فتيات جميلات قادمات.	خطاب إيحائي بتضافر السياقين الداخلي والخارجي.

من خطابات أخرى. ذلك أننا إذا نظرنا إلى المثال (رقم 3) سنجد نوعا من التضافر القائم بين السياقين الداخلي والخارجي لتحديد نوعية الخطاب، في حين أننا قد لا نحتاج للسياق الخارجي بالضرورة لفهم المعنى المباشر بالنسبة للخطاب (رقم 1)، وكأن المرجع الأساسي في فهم كل خطاب لغوي هو أن تدل الكلمات على عين ما تشير إليه. لكن الأمر يختلف جذريا في الكتابة الأدبية، وخاصة الكتابة القصصية، لسبب أساسي وهو أنها تخلق سياقها الخاص أي مرجعيتها التي ليست بالضرورة متوقفة على أي سياق خارجي واقعي. هذا بالتحديد ما يواجهه القراء والمتلقون للأعمال القصصية والشعرية والأدبية بشكل عام عند محاولتهم فهم النصوص التي يتفاعلون معها. والتفاوت في التأويل أو الفهم يحتد عادة عندما لا يكون السياق الداخلي قد قدم جميع المحددات لحصر المعنى المقصود. والغريب في الأمر أن القراء لا يتوقفون عن التفاعل بسبب ذلك النقص بل على العكس من ذلك فهم يُضاعفون اندماجهم بالنص لكي يكملوا ما يعتبرونه فراغا في بنيته الدلالية. وإذا ما كانوا قراءً عاديين، فهم لا ينتبهون فعلا إلى أن النص لا يقول كل ما قالوه عنه، لأنهم يعملون بطريقة لا واعية على ملء جميع الفراغات ويعتبرون كل ما يقولونه عن النص كما لو أن النص ذاته هو الذي يقوله. وهذا يعني في نهاية المطاف انهم يتوهمون سياقا داخليا أو خارجيا يعتبرونه المرجع الافتراضي لبنية النص.

في هذا الصدد يصبح مفهوم اللاتحديد الذي وُضع من قبل إنكاردن، وكذا مفهوم الفراغ الذي تبلور في إطار نظرية التلقي مفهومان أساسيان لتفسير الكيفية التي تتم بها عملية قراءة النصوص من قبل مختلف المتلقين على اختلاف ثقافاتهم وتصوراتهم للعالم.

ولكي نفهم هذا الوضع الفريد من نوعه الذي يحكم علاقة القراء بالنصوص الأدبية لابد من الاستئناس بآراء إنكاردن بخصوص مفهوم اللاتحديد وما يلابسه من مفاهيم متقاربة معه، فاستنادا إلى الفلسفة الظاهراتية رأى انكاردن أن هناك فرقا أساسيا بين ما يسمى الموضوعات الواقعية و الموضوعات المثالية فالأولى يمكن فهمها بشكل تام، و يشير هنا إلى ذلك الخطاب الذي يخضع للتحديد بالسياق الخارجي أو يكون مظهره السياقي الداخلي كافيا لفهم مدلوله المباشر. ونحيل هنا إلى المثال الأول في الجدول السابق، أما الموضوعات المثالية فهي ذات طبيعة تصورية ولذا لا يمكن أن نكون عنها سوى صورة تقريبية في الذهن. ولعل مختلف المفاهيم العامة الرائجة في التداول اللغوي تقع في هذا النطاق كقولنا الأحمر والخير والعدالة الخ فهذه مفاهيم ذات بعد إطلاقي لا يمكننا أن نحصرها إلا إذا ارتبطت بنماذج ملموسة، عندئذ نراها تتحول إلى موضوعات واقعية كقولنا هذا الثوب

أحمر، وهذا المحسن قام بفعل الخير وهذه المحاكمة عادلة(2). إذن فالعمل الأدبي يتميز بوضع خاص في نظر انكاردن فلا هو بالموضوع الواقعي ولا هو بالموضوع المثالي إنه يحتل موقعا بين الاثنين، لذا فهو ينتمي على الأصح إلى ما سماه الموضوعات المُمَثَّلة، وهي تتميز بخاصتين أساسيتين:

- كونها غير محدد نهائيا.
- إنها ذات تشكيل خطاطي وقصدي.

لهذا السبب يلاحظ انكاردن قائلا: «.. ويمكننا أن نقول، فيما يخص تحديد الموضوعات الممثلة داخل العمل الأدبي، بأن كل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ، ويحتاج دائما إلى تكملة إضافية، وفيما يتعلق بالنص لا يمكن لهذه التكملة، مع ذلك أن تُتَمَّم أبدا»(3). مفهوم القصدية هنا كما نلاحظ له دلالة متعلقة بالسياق الداخلي للنص أكثر مما هي مرتبطة بتحديدات سابقة يشكلها ذهن الكاتب، فالقصدية هي بالتحديد تلك الخطاطات التي توجه القارئ نحو الدلالات الاحتمالية دون أن توقفه بالفعل على دلالة محددة بعينها. والملاحظة الأساسية التي يخرج بها انكاردن مع ذلك هي أن الأعمال الأدبية بغض النظر عما فيها من الالتباس تبدو دائما لمعظم القراء وكأنها تامة التحديد، لإيمان جل القراء الراسخ بأن النص لا يمكن أن لا يكون له معنى محدد مسبقا،مع أن هذا المعنى في حقيقة الأمر لا يتم بناؤه في جميع الأحوال إلا بملء الفراغات واللاتحديدات الماثلة في الأعمال الأدبية من قبل القراء أنفسهم.. وهنا لابد من الحديث عما سماه انكاردن الفعل المكمِّل للنتاج الأدبي، وهذا الفعل هو بالتحديد ما يقوم به كل قارئ على طريقته الخاصة عندما يتفاعل مع النص.

المهمة الحقيقية التي تقوم بها الفراغات وأشكال اللاتحديد هي الحفاظ على الطابع المفتوح للنصوص السردية أو الأدبية بشكل عام. وانكاردن نفسه يميل إلى الاعتقاد، كما أشار إيزر في سياق مناقشة أفكاره، بضرورة أن نميز بين تحقُّقات تأويلية صحيحة وأخرى خاطئة؟ ألا يعود بنا هذا القول من جديد إلى الفكرة القديمة التي ترى بأن النص يحمل في ذاته مقياسَ صحة مدلوله؟ ولقد جنح ايزر إلى انتقاد هذا الجانب الملتبِس في تصور انكاردن عندما قال: «وليس هنا أي شك بأن تحديد عمل ما، ينشأ من تحققه. ولكن ما هو موضعُ شك حقا هنا، هو هل يمكن أن يكون التحقق الفردي لكل قارئ خاضعا لمعيار الملاءمة وعدم الملاءمة؟»(4).

هذا التساؤل مهم لأنه يثير قيمة التحديدات النهائية التي يقوم بها عدد من القراء، لكن كل واحد منهم يدعي أنه بلغ حقيقة معنى النص دون غيره من القراء، في حين أن القانون الذي يحكم كل نوع من أنواع التحديد هو نسبية ملاءمة التحديد ، والمعيار هنا يكون هو السياق الداخلي للنص، وأحيانا يؤخذ السياق الخارجي بعين الاعتبار، خصوصا إذا تعلق الأمر

مثلا بنصوص تَستحضر في بنيتها بعض المؤشرات الواقعية، كما هو الحال مثلا بالنسبة للسرد العربي وخاصة في بعض روايات نجيب محفوظ التي نجد فيها إشارات معينة لبعض الوقائع الاجتماعية. ورغم كل شيء فإن السياق النصي يبقى سيد الموقف، ولكن السؤال الذي يبقى محيرا هو أن السياق الداخلي نفسه مؤسَّس بعناصر لغوية وتعبيرها مليئة بالفجوات والفراغات ومواقع اللاتحديد، فهو إذن لا يمكن أن يكون بدوره سوى بنية نسقية متعددة الاحتمالات التأويلية. ومع ذلك فكل تحقق يأخذ بعين الاعتبار فقط أقل عدد ممكن من العناصر السياقية سيكون أبعد من تحقق يراعي أكبر عدد ممكن من العناصر السياقية.

ما يحير في طبيعة الإبداع القصصي إذن هو هذه الاحتمالية النسقية والتدليلية المتضافرة. هل كان انكاردن يشير عندما تحدث عن التحققات الصحيحة وعن معيار الملاءمة إلى هذا الاستيعاب الخاص الذي يولي اهتماما خاصا بأكبر عدد ممكن من العناصر الدالة من أجل تأسيس ما يمكن أن نطلق عليه افتراضيا المعنى المركزي في النص؟

من الضروري أن نشير هنا إلى أن الفكرة الأساسية التي قادت البحث في هذه النقطة، سواء عند الظاهراتيين أم عند بعض رواد جمالية التلقي، هي أن تحليل النصوص الإبداعية وفهمها أو تأويلها ما عاد فيه موقع لمن يدعي الحقيقة المطلقة ولا حتى الحقيقة الواقعية الحرفية، ما دام الأدب له استقلالية كبيرة تجعله دائما يتحدى الأزمنة والأمكنة ويبقى على الدوام صالحا للتأويل دون أن تنضب فيه هذه الخاصية أبدا. ولقد أشار كارل هاينز سورل إلى خصوصية الأدب هذه عندما رأى أنه بالرغم من الحضور المرجعي الكامن للواقع في النص التخييلي فإن هذا النص يمتاز بخاصية فريدة هي كونه ذا بنية غير مرجعية وفي الوقت الذي نرى فيه أن النص المرجعي البراغماتي يمكن أن يُصحَّح باستخدام معرفتنا للواقع، فإن النص التخييلي لا يتأتى تصحيحه على هذا النحو، فما يمكن القيام به فقط هو العمل على تأويله أو انتقاده. ولا بأس أن نرى القارئ يعتمد في هذا التأويل أيضا على سياق حياته الخاصة(5).

القراءة باعتبارها دينامية تداولية:

لكل هذا فمن الوجهة التداولية للنصوص الأدبية يعتبر استهلاك الأدب من قبل القراء عملية مرتبطة بالنشاط الفكري والثقافي في المجتمع الذي لا يعرف التوقف، وأن هذه النصوص لا تنتظر بالضرورة تدخل النقاد المختصين لإفهام دلالاتها لمستهلكي الأدب بالطريقة التي يرونها أكثر ملاءمة من غيرها من طرق التحليل (فدورهم لا يعدو أن يكون تدعيما لقراءة دون أخرى) بمعنى أن النصوص تؤدي وظيفتها حتى وان تم تأويلها بأكثر الطرق بعدا

عن الملاءة والفهم المنطقي من قبل القراء. وهذا ما دفع فولفغانغ ايزر إلى ملاحظة أن عينات من القراء يمكنهم ملء الفراغات في النصوص بأي شيء مهما بدا بعيد الاحتمالية بالنسبة للسياق الداخلي ما دام يحقق لهم تأويلا متسقا يرتاحون إليه أو يساعدهم على قضاء مآربهم الفكرية أو النفعية. ومن الأكيد أن مجال النقاد ليس محصورا فقط في نطاق ما يقتضيه التداول أو الحاجات النفعية فهذه يتم تصريفها لدى مستهلكي الأدب في معظم الأحيان في قنوات لاعقلانية واديولوجية، بينما يتطلب تأويل النصوص، في إطار الاختصاص، حسابا عقلانيا ومنطقيا إلى حد كبير.

في ضوء ما قدمناه حتى الآن من منظور يمكن أن نبدأ في معالجة قصة نافلة ذهب المشار إليها. ولكي يتمكن القارئ من متابعة التحليل الذي سنقوم به، ولأن النص القصصي المعني شديد القصر، فإننا نستسمح الكاتبة في عرضه أولا على القراء، حتى نضمن أن يكونوا معنا في ملاحقة التفاصيل التحليلية التي سنقترحها عليهم من أجل بناء تصور تأويلي متعدد الاختيارات، وهذا التحليل لن يكتفي بزاوية نظر واحدة بل سيستثمر كل الإمكانيات النصية المتاحة من اجل إظهار الطابع التعددي للاحتمالية الدلالية في هذا النص:

نص الأقصوصة(*):

«عندما افترقا، لم يمهلها الثور فترجرجت دنياها بين قرنيه، أصبحت وكأنها لم تصبح، وأمست وكأنها لم تمس! تمطط، تفاقم، انساب الزمن، جرفها كمياه نهر عاتية يوم إعصار.

ثم الطين، ثم الوحل...

الوَحْلة!

حررت رجليها من الطين ـ الوحل وقد أضفت عليه الشمس شقوقا وتعريجات. ذهبت تبحث عن أشيائه تنظمها وتملؤها في الصناديق. كثرت الأشياء المعلبة وسط الشقة.

لكنها لا تنام، بقي جسده يسكن اللحاف. صورة الصدر العريض والنفْس ـ الحادة ـ، نتوءات الركبتين اللتين يقربهما إلى بطنه عندما يأخذه النوم فيصبح جنينا مفرط الحنان، كانت تخشى القيام بحركة لاشعورية فتوقظه، لذلك لا تنام، والظلام منتشر ونباح الكلاب عويلها الأليم المستمر.

ثم لجأت إلى التلفاز. تسرح نظرها كل ليلة مع خيال جسده الساكن وراء اللحاف.

الليلة شاهدت إشهارا، أعجبها. امرأة شابة تغسل لحافا وسخا (ببودرة) جديدة (عدوة الأوساخ) وتنشر اللحاف وسط حديقة خضراء فيشرق اللحاف تحت أشعة الشمس ويصبح أيضا كالثلج.

أعجبتها الفكرة، أسرعت لشراء البودرة الجديدة، لم تكن لها حديقة خضراء، وإنما لها مكان للغسيل، يقع فوق سطح العمارة. أخذت اللحاف وهبت مسرعة نحو السطح. غمست البودرة في الماء فظهرت على سطحه رغوة تفوح مُلئت بالفقاقيع اللامعة، غمست اللحاف بتؤدة وكأنها تخشى

إزعاج النائم،بدأت الغسيل محاورة اللحاف بيديها، ثم دلكت ناحية الرأس والصدر والذراعين والبطن والرجلين المفرطحتين قليلا، ثم عصرت اللحاف فتقاطر الماء كالدموع السيالة.

ثم نشرته على الحبل، وأخذت تشرب دموعه اللامعة، وفجأة أشرقت الصورة تحت الشمس وسط السطح، وانتشرت منها رائحة الغسيل. مسحت بيديها المبللتين أعضاء (الجسد ـ الحي) ثم انتشلت اللحاف بقوة من الحبل، أخذت تتمرغ عليه، تلثمه أحيانا وأحيانا تبصق، وتتذكر الإشهار، والحديقة الخضراء، ثم تلك الأشياء المعلبة، فتنتحب ويصعد من صدرها عواء يشبه عواء الذئاب في ليالي الشتاء فيما تهاجمها صفارات السيارات المسرعة وأصوات المدينة»(6).

ليس اختيار هذا النص تام البراءة، ولكنه بالتأكيد اختيار خالص النية، فقد يحدث أن يسيء المرء اختيار النص فتتداعى ركائز الدراسة في مسار التحليل، لذا نعتقد أن العلاقة الدينامية بين النقد والأعمال الأدبية لا تبلغ مداها المثمر إلا بوجود نص «ثري»، ولا نشك أن الاختيار هو نتيجة لتماس تجاوبي بين الناقد والنص، على أنه لابد من تجاوز هذه المرحلة المشبعة بكثافة التذوق وحكم القيمة إلى التعامل مع النص بالتحليل العقلاني الذي لا ينتهي إلى أي صياغة أو إعادة صياغة إلا إذا استثمر المعطيات النصية والمعطيات الإقناعية وعلامات التفكيك وإعادة البناء واستخلاص النتائج.

ولكي يأخذ القارئ فكرة عن تلك الاحساسات الأولية التي تزاحمت أمامي وأنا أقرأ هذا النص القصصي أول مرة، أضع بين يديه ما عبر عنه الكاتب عز الدين المدني الذي كتب مقدمة مقتضبة لهذه المجموعة، فقد أفصح فيها بالفعل عن كل ما كان قد خطر ببالي في اللقاء الأول مع النص إذ كتب يقول،شاملا بكلامه كامل المجموعة:

«ومن يقرأ هذه النصوص يلاحظ دون شك أن كل كلمة و كل جملة وكل فقرة قد تم اختزالها وصهرها، وعيشها أعني عيشا مليئا كما قلت سابقا، فالكلمات فوق ما تعنيه من دلالات ظاهرة وحافة، تحمل في سياقها مشاعر الكاتبة وأحاسيسها وذوقها واختياراتها، وكأن تلك الكلمات قد صدرت عن الوعي بعد تمريرها بالتجربة تمريرا صعبا يأخذ كل الكيان. لذلك نجد في هذه النصوص القصصية استعمالات شخصية وفنية وحياتية للكلمات، وللتوقعات، وللصور، ولترتيب الجمل، ولتوظيف الفقرات، ولتوزيع الأنغام سواء بالترديد أو بالجرس اللفظي»(7).

ما يهمنا من هذا الرأي هو الإشارة إلى أن الكلمات في النص تعني فوق ما تعنيه من دلالات ظاهرة. وهذا أمر طبيعي في كل الأعمال الأدبية ذات الطبيعة التخييلية المحكمة البناء. والمسألة هنا لا تقتصر على الطابع التمثيلي العام الذي نجده عادة في معظم النصوص السردية بل يتجاوز ذلك إلى البنيات اللغوية الدقيقة

للقصة، لأننا نجد في هذا النص القصصي استفادة مباشرة على مستوى الجمل والعبارات من اللغة الشعرية التي توظف الاستعارة والكناية والمجاز على اختلاف أشكاله، وهو ما يسهم بشكل واضح في مضاعفة قدرة النص على التدليل إذا ما تفاعل معه قراء مختلفو الخلفيات الثقافية والمعرفية. سيجد هؤلاء القراء أمامهم اختيارات متعددة، لأنهم سيكونون مجبرين إذا ما أرادوا إضفاء الوحدة المعنوية على النص أن يملئوا كل فراغاته. ولا نضمن بالضرورة أن يتم هذا الإجراء عند جميع القراء على نمط موحد. والعامل الأساسي الذي يعمق الاختلاف في التأويل هو غياب السياق الأصلي للنص، فليس في هذه المجموعة القصصية على سبيل المثال ما يشير إلى السياق الخاص لهذا النص ولا للفترة أو الأحداث التي ارتبطت به أو حفزت على إبداعه. لذا فإن على كل قارئ أن يلجأ إلى مخيلته ليصنع للنص سياقا محتملا يساعده في فهمه على نحو متسق. ولا يتم خلق هذا السياق إلا من ثقافة القارئ الخاصة وظروفه المحيطة بجانبيها الزماني والمكاني.

ومن الضروري أن نشير هنا إلى أن القراء الذين نتحدث عنهم هنا هم أولائك الذين يستهلكون الأدب باعتباره حاجة يومية ضرورية لاستمرارية الوجود مثله في ذلك مثل كل الضروريات التي يلزم توفرها للإنسان للحفاظ على وجود فاعل ومؤثر في المحيط الاجتماعي والطبيعي. فطبيعة تفاعل هؤلاء القراء مع الأدب تكون عادة مميزة بالاندماج مع النص بمستويات متفاوتة من القبول أو النفور من النص، كما أن معظم التفاعلات التي تجري في الذهن أثناء ذلك غالبا ما تحدث بطريقة لا واعية.

ولقد كان في الإمكان أن نجري دراسة للنص من هذا المنظور الاندماجي الذي لا يزال سائدا لدى شريحة عريضة من النقاد في الساحة النقدية العربية، وهو ما يجعلهم في الأغلب الأعم يدمجون استهلاك الأدب أو دراسته في سياق قناعات تهم الخاصة وربما إيديولوجياتهم أو معتقداتهم، وهذا الموقع يحرمهم بالتأكيد من أن يؤسسوا علما نسبيا بالأدب يمكنه أن يسهم في فهم عوالمه وميكانزماته الخاصة ووظائفه في مسار الوجود الإنساني. لذا فإننا في البحث لا نطمح فقط إلى دراسة الأدب بل إلى دراسة الكيفية التي يُدرس بها الأدب ويفهم ويوجه إلى خدمة مقاصد خاصة لها علاقة مباشرة بالتفاوت الحاصل بين القراء في الثقافة والوعي و الخصائص السيكولوجية والذوق والحاجات النفعية.. إلخ.

إن مفهوم المعنى الثابت والوحيد للنص الأدبي، هو الذي خلق عبر العصور ذلك البحث الدائم عن حقيقة النص، وقاد أيضا إلى الاعتقاد بأننا قادرون على بلوغ ما يتطابق تمام التطابق مع ذلك المعنى الذي كان في ذهن الكاتب قبيل وأثناء الكتابة، بينما الذي كان يحدث على الدوام هو

احتدام التأويلات وتصادمها. ولم تتوقف النصوص أبدا عن أن تكون قابلة في كل الظروف واللحظات التاريخية لأن تقرأ وتؤوّل بأشكال جديدة ومختلفة عما سبق. وانه ليبدو أن ليس هناك قوة مهما علا شأنها يمكن أن تمنع من استمرار قراءة وتأويل نفس النصوص بأساليب جديدة واستنتاجات مغايرة في الحاضر والمستقبل.

القراءة وأسئلة الاختيارات المتعددة:

لقد قادتنا هذه الوضعية التي يعود الفضل في توضيحها للنظريات الجديدة للقراءة إلى استثمار ما يدعى عادة بأسئلة الاختيارات المتعددة المتبعة عادة في أنظمة تقويم المعارف بالبرامج تربوية مدروسة نظرا لما تقدمه من بيانات إجرائية عن الكيفية التي تُقرأ بها النصوص وتُفهم وتؤول، كما أنها أوضحت أن القراءة التي قد يعتبرها المتخصص بعيدة الاحتمال أو خاطئة كما يقال أحيانا، يبقى لها دورها الخاص في مسار التداول الأدبي أي في الحقل الثقافي، لأي مجتمع من المجتمعات، كما أنها تقوم بدورها أيضا في الحوار الثقافي وما يرتبط به من صراعات اجتماعية و سياسية، حتى وان لم يعترف بها النقاد والمتخصصون، وهذا ما يفسر كيف أن مجال النقد الأدبي هو اكثر المجالات عرضة لتدخل المتطفلين على خلاف ما هو حاصل على سبيل المثال في ميدان البحث في العلوم البحتة.

فالتباس الحقيقة في الأدب وطابعها النسبي بدرجة عالية هو ما يترك الباب مشرعا للجميع بأن يدلوا بآرائهم في النصوص الأدبية بحجة انهم أيضا قراء ومتذوقون ومؤولون ومستعملون للنصوص في الحياة العملية لتدعيم هذا التصور أو ذاك الاتجاه أو هذه النزعة الخ. والمشكلة القائمة في مجال إنتاج النصوص واستهلاكها، إذا ما سلمنا جدلا بوجود قصدية محددة في إنتاج الأدب، هي أن القراء أيضا تكون لهم قصديتهم في القراءة(8) وهذا يعني بكل بساطة أن ما يدعى بمعنى النص هو حالةٌ غير مستقرة نظرا للتجاذب والتنازع الحاصل على المعنى بين قصدية النص المفترضة وقصدية القراء التي تبرز أثناء فعل القراءة.وهذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى التسوية بين مجال الاختصاص النقدي ومجال القراءات المندمجة لعامة القراء، بل على العكس يدفعنا إلى تعميق الاهتمام بالقراءات المتخصصة من اجل توضيح طبيعة العلاقة القائمة بين الأدب وقرائه على اختلاف أنواعهم.

لقد دفعنا كل هذا إلى إجراء تجربة اختبارية على النص القصصي المعروض سابقا من أجل التحقق من كل هاته الفرضيات التي أشرنا إليها حتى الآن. ووضعنا لهذه الغاية عشر وحدات من الاختيارات كل وحدة خاصة بسؤال عن النص. كما أن كل وحدة تضع بين يدي القراء الذين اخترناهم من بين الطلبة الذين يتابعون دراستهم التخصصية في

النقد الأدبي خمسة إجابات عن كل سؤال عليهم أن يختاروا من بينها إجابة واحدة تمثل في نظرهم الاختيار الصحيح بالنسبة لفهمهم الخاص للنص.

ميزة هذه التجربة هي أنها تحاول رفع الدراسة إلى مستوى التخصص في الدراسات الأدبية وهي مع ذلك لا تلغي كل ارتباط لها بالقراءات التداولية النفعية التي أشرنا إليها عند الحديث عن القراء غير المتخصصين الذين لا ينفكون مع ذلك يقرؤون الأدب ويؤولونه ويستخدمونه في حياتهم اليومية. كيف حصل الجمع في هذه التجربة بين هاذين الجانبين (جانب التخصص، وجانب التداول العام)؟ حصل ذلك من خلال الاختيارات المتعددة للإجابة عن كل سؤال، فهذه الاختيارات تتدرج من الإجابة التي يراعى فيها استجابة وتدعيم عدد أكبر من الوحدات السياقية في النص، بحيث تعزز الإجابة منطقيا وسياقيا إلى الإجابة التي لا تعززها في النص إلا وحدات أقل، ثم إلى الإجابة التي ليس لها إلا طابع اعتباطي بحيث لا تدعمها عناصر تذكر في النص. وهذا يجعلنا نفترض أن إجابات الطلاب ليس من الضروري أن تكون متطابقة فقد يتمكن بعض الطلاب من استثمار أفضل لعناصر النص وقد يفشل آخرون في تدعيم اختياراتهم بعناصر نصية متعددة وقد يقف آخرون بين هؤلاء وهؤلاء.

تفترض هذه التجربة أيضا أن واضع الأسئلة والاختيارات المرتبطة بكل سؤال قد حاول مسبقا أن يقرأ النص قراءات متعددة قبل وضع روائز التجربة. وهذا صحيح إلى حد ما، لأن مجال هذه التجربة هو نوع من التحليل الابستمولوجي التقريبي لأهم القراءات الممكنة للنص في ظل الشروط العلمية والتاريخية التي يمر بها البحث النقدي في بلد التجربة (المغرب على سبيل المثال بكل ما يدعم هذه التجربة من معارف عربية وغربية أشرنا إليها سابقا في المراجع المذكورة بالهوامش) لذلك فالقراءات الممكنة الماثلة في الأسئلة ليست هي كل ما هو ممكن من قراءات على الإطلاق، فاستيعاب جميع القراءات الممكنة أمر مستحيل التحقق، فضلا عن أن هذا التصور الذي بنيناه من خلال صورة الاختبار يمثل تجربة أوسع من التجارب التي يتوفر عليها الطلاب المختبَرون، وهذا أمر ينبغي أن يكون مفهوما في أي علاقة بين طلاب العلم ومن يسهر على توجيههم، وإلا تساوى الطالب ومن يُطلب منه العلم. وأنا في الواقع أتحدث هنا عن العلاقة الطبيعية التي ينبغي أن تسود في كل المراكز العلمية، وهي لن تكون بأي حال علاقة سلطة تقريرية ولكن علاقة قائمة على الحوار والتوجيه بالوسائل التربوية المدروسة والقادرة على قياس القدرات الذهنية والمعرفية من جهة، وقياس طبيعة الموضوعات الأدبية المدروسة بالإضافة إلى نوعية العلاقات وتبادل التأثير القائمة أثناء فعل القراءة بين القراء والنصوص المقروءة. مع الوعي التام بأن المعرفة

التي ننطلق منها لوضع الفرضيات ووسائل الاختبارات والتجارب هي ذات طبيعة مرحلية بمعنى أنها تنطلق من المستوى المعرفي والحضاري الذي وصل إليه البحث في العلوم الإنسانية في بلد ما.

أسئلة الاختيارات المتعددة

لكل هذه الأسباب وضعنا كما أشرنا وثيقة اختبارية تتضمن جملة من الأسئلة ذات اختيارات متعددة كلها متعلقة بالنص القصصي الذي جعلناه موضوعا لبحثنا هذا.ولكي يكون لبحثنا هذا مردودية أكبر لدى القراء المهتمين ندعوهم قبل إتمام قراءة بحثنا هذا إلى قراءة النص القصصي المعروض سابقا من جديد ومحاولة الإجابة عن الأسئلة المطروحة بوضع إشارة أمام الإجابة الصحيحة من بين الاختيارات الخمس في كل سؤال ضمن ما هو محدد في هذه الوثيقة (لا يجوز وضع أكثر من إشارة واحدة في الجواب عن كل سؤال):

1) ما هو مدلول الثور الوارد ذكره في الفقرة الأولى من القصة؟

- يرمز الثور إلى من افترقت معه بطلةُ القصة
- يرمز إلى برجها الخاص (برج الثور)
- يدل على ثور يحمل الكرة الأرضية حسب الاعتقاد الشعبي
- يشير إلى شخص آخر يعذبها
- تتخيل ثورا يهجم عليها

2) ما معنى الوحَل في القصة؟

- الغضب والسخط
- الندم والحسرة
- الضياع والعجز التام
- الألم والمعاناة
- الحقد على من افترقت معه

3) لماذا ملأت بطلة القصة الصناديق بالأشياء؟

- لتُسلمها لرفيقها السابق
- لتحفظها من الضياع
- لأنها تذكِّرها بالرفيق
- لتشغل نفسَها بتنظيم البيت
- لأنها أصبحت تكره رؤيتها

4) ما الذي جعلها لا تنام؟

- لأنها مريضة
- لأنها ترغب في التسلي بالتلفاز
- لأنها طُلِّقت من زوجها.
- لأن صورة رفيقها لا تفارق ذهنها
- لكي لا تزعج الرفيق في نومه

5) عمدت البطلة إلى غسل اللحاف:

- لتزيل عنه الأوساخ
- لأن النوم لم يسعفها فأرادت أن تشغل نفسها
- لأن إشهارلله بُدرة ﷲالغسيل أغراها بالتجربة.
- لتقضي على أثر الرفيق العالقِ به
- لأنها توهمت أنها تساعد رفيقها على الاستحمام.

6) المقصود بالصورة التي أشرقت تحت الشمس:

- صورة البطلة نفسها
- صورة كانت مرسومةً على اللحاف
- صورة الإشهار والحديقة الخضراء

● صورة الرفيق
● صورة الصناديق المعلبة.
7) نباح الكلاب وعويل الذئاب دالٌّ في القصة على:
● شراسة المرأة
● نوعية صراخها
● شدة توجعها
● كرهها للرفيق
● خوفها من الليل
8) ما هي نوعية القص الغالب في هذا النص:
● القص الاجتماعي
● القص العجائبي
● القص السيكولوجي
● القص عن الحيوان (الثور الكلاب الذئاب)
● القص التربوي
9) ما هي العبارة الأكثر مركزية في النص من بين العبارات التالية:
أعجبتها الفكرة
● وأخذت تشرب دموعه اللامعة
● وأمست وكأنها لم تمس
● تهاجمها صفارات السيارات المسرعة
● حررت رجليها من الوحل
10) ما هو العنوان المناسب للنص من بين العناوين التالية:
● غسل اللحاف
● يقظة اللحاف
● شبح اللحاف
● المرأة واللحاف
● الثور واللحاف

اختيارات القراءة والتأويل:

ونتمنى أن يكون قارئ هذا البحث قد أنجز القراءة وحدد إجاباته المفضلة التي يراها مقبولة لديه وندعوه الآن إلى الاحتفاظ بها إلى حين الحاجة إلى مراجعتها كلما دعت الضرورة إلى ذلك، في ضوء ما سنقدمه من تحليل.

والآن يمكن أن ندعوه إلى مناقشة بعض هذه الاختيارات المتعلقة بالقراءة والتأويل في ضوء الحضور النصي بكل ما يتضمنه من عناصر وإشارات دالة لكي نتبين أهمية تعدد الاختيارات في الدلالة على إمكانيات القراءة المتعددة للنص الواحد.

لقد روعي في هذه الأسئلة أن تشمل إلى حد ما محتوى النص القصصي، وبعض الجوانب الفنية والتعبيرية حتى يكون التفاعل مع النص شاملا لمعظم عناصره البانية.

ومن أجل تسهيل التعامل مع النص نقترح أن ننظر إلى عناصره،أثناء مناقشة هذه الاختيارات، من زاوية كونه مشتملا على قصدية ما. وهي في نظرنا ليست بالضرورة قصدية المؤلفة ولكنها قصدية نصية لا تبرز ولا تتمظهر إلا أثناء تفاعلنا مع النص.وكل تعبير قصدي ذو طبيعة لغوية كما يرى جون سورل (John R.Searle)، يكون له بالضرورة محتوى لفظي contenu propositionelle وقوة تعبيرية force illocutoire تجعلانه يتجه نحو (9) دلالة محددة أكثر من اتجاهه لدلالات أخرى قد تكون حاضرة في نفس الدائرة التي توجد فيها الدلالة السابقة ولكنها فقط تتراءى عن بعد.

واختبارات السؤال الأول يمكن اعتبارها نموذجية في هذا المقام:

1) ما هو مدلول الثور الوارد ذكره في الفقرة الأولى من القصة؟

● يرمز الثور إلى من افترقت معه بطلةُ القصة

● يرمز إلى برجها الخاص (برج الثور)

● يدل على الثور الذي يحمل الكرة الأرضية حسب الاعتقاد الشعبي

● يشير إلى شخص آخر يعذبها

● تتخيل ثورا يهجم عليها

وُضع الاختيار الأول: (● يرمز الثور إلى من افترقت معه بطلةُ القصة) استنادا إلى قراءة خطية مفترضة يمكن أن يقوم بها قارئ متعجل يربط بسهولة بين الثور والضمير الغائب للمذكر المندمج بالفعل الذي يتصدر القصة:

(افترقا = الأنا المتكلمة + ضمير غائب مذكر*)

في هذه الحالة ستؤخذ الصورة من جانبها الاستعاري،لكن في اتجاه نوع من المطابقة بين الثور من افترقت معه البطلة.

في هذا التأويل سيتم دون شك إهمال أربعة عناصر أساسية في الجملتين الواقعتين في مطلع النص القصصي:

العنصر الأول: هو صيغة الفعل: افترقا بمعنى لم يعد هناك حضور لصاحب ضمير الغائب المذكر، هناك فقط حضور لضمير المؤنث الذي يقوم بدور السارد في الحكي.

العنصر الثاني: كلمة دنياها التي تشير بمعنى من المعاني إلى مقارنة هموم المرأة بكتلة العالم بالأرض وثقلها.

العنصر الثالث: وهو عبارة بين قرنيه.

العنصر الرابع: وهو الفعل ترجرجت، أي تحركت واضطربت.

العلاقة بين هذه العناصر الأربع لابد أن تشد انتباه بعض القراء المحتملين، تبعا لنوعية ثقافتهم إلى الموروث الأسطوري الذي يتحدث مثلا عن ذلك الثور الذي يحمل الكرة الأرضية فوق قرنيه وان الأرض تضطرب بالزلازل كلما أراد الثور أن يريح قرنه الأول باعتماد قرنه الثاني.

وعليه فان الاستعارة هنا لن تتجه من الثور إلى ضمير المذكر الغائب، ولكن إلى شيء آخر مفهوم دون أن يكون مذكورا وهو الألم والحزن والاختلال الذاتي الذي حصل للمرأة بفعل الفراق مع القرين. وهذا الفهم يتعزز أيضا بكل العبارات التي وردت فيما بعد في الفقرة الأولى من النص: «وأصبحت وكأنها لم تصبح، وأمست وكأنها لم تمس انساب الزمن، جرفها كمياه عاتية... إلخ» (القصة ص: 68).

جميع الاختيارات الثلاث الباقية هي اختيارات اعتباطية، إذا ما تم انتقاء أحدها باعتبارها إجابة صحيحة مفترضة فذلك لن يكون إلا استنادا إلى تهيؤات الذات القارئة لأننا إذا ما بحثنا عن عناصر أخرى تتضافر لصالحها لا نجد في النص ما يسعفنا على ذلك.

المشكلة قائمة في أن ليس هناك من جهة أخرى ما يلغي بشكل مطلق مثل

هذه التفسيرات لذلك فاعتباطيتها تبقى مع ذلك في حدود النسبي، ولا يتفوق الاختيار الثالث والأول (على التوالي) بالنسبة للاختيارات الأخرى إلا لأن كلا منهما له عدد من العناصر يعزز من التضافر القائم حول الدلالة المختارة. وإذا ما قلنا من جهتنا بأن الاختيار الثالث هو الأكثر صوابا فليس معنى ذلك أنه عين الحقيقة، ولكنه فقط الأقرب إلى عين الحقيقة من الاختيارات الأخرى. واستنادا إلى درجة التضافر المُسْندة لكل اختيار من الاختيارات الخمس للجواب عن السؤال الأول يمكن وضع الإجابات حسب درجات مقبوليتها حسب الترتيب التالي:

1) يدل على الثور الذي يحمل الكرة الأرضية حسب الاعتقاد الشعبي

2) يرمز الثور إلى من افترقت معه بطلةُ القصة

3) تتخيل ثورا يهجم عليها

4) يرمز إلى برجها الخاص (برج الثور)

5) يشير إلى شخص آخر يعذبها

لا نريد أن نناقش جميع الاختيارات الواردة في الأسئلة المقترحة، ولكننا فقد سنناقش اختيارات بعض منها على سبيل المثال لكي نمتلك تصورا عن كيفية توليد المعاني في النصوص أثناء تفاعل القراء مع عناصرها البانية. ونأخذ في هذه الخطوة التالية السؤال التالي مع جميع اختياراته، لسبب أساسي هو أن أغلب الاختيارات المفترضة لها قدر عال من المقبولية لأنها جميعا تمتلك عناصر سياقية تكون ذلك التضافر الذي تحدثنا عنه في السابق، ومع ذلك فهناك دائما تفاوت بين اختيار وآخر في هذا الجانب.

- عمدت البطلة إلى غسل اللحاف:

● لتزيل عنه الأوساخ

اختيارات الإجابة عن السؤال	عناصر السياق الدالة في النص
1) لتزيل عنه الأوساخ	بودرة جديدة (عدوة الأوساخ)
2) لأن النوم لم يسعفها فأرادت أن تشغل نفسها	لكنها لا تنام
3) لأن إشهار «بُدرة» الغسيل أغراها بالتجربة.	أعجبتها الفكرة
4) لتقضي على أثر الرفيق العالق به	بقي جسده يسكن اللحاف + امرأة شابة تغسل لحافا وسخا ببودرة جديدة + وأحيانا تبصق..
5) لأنها توهمت أنها تساعد رفيقها على الاستحمام.	دلكت ناحية الرأس والصدر والذراعين، والبطن والرجلين... ثم عصرت اللحاف... إلخ

● لأن النوم لم يسعفها فأرادت أن تشغل نفسها

● لأن إشهار الله بُدرة الله الغسيل أغراها بالتجربة.

● لتقضي على أثر الرفيق العالقِ به

● لأنها توهمت أنها تساعد رفيقها على الاستحمام.

كل جواب من هذه الأجوبة له ما يعززه في السياق النصي، ونعرض ذلك في الجدول التالي، مع محاولة:

ليست هناك ضمن هذه الاختيارات إجابة اعتباطية كما رأينا في الإجابات الاختيارية في السؤال السابق لأن كل إجابة لها ما يعززها ويؤكدها في النص، ومع ذلك فالقاري الأكثر معرفة وقدرة على التفاعل مع جميع العناصر النصية الدالة سيحاول القيام بنوع من الفرز بين هذه الاختيارات ليفاضل بين بعضها البعض لا ليخطئ واحدا منها بالضرورة تمام التخطيء. وهنا لا بد من أن يكون قادرا على النظر في شمولية النص، وان يحاول إيجاد علاقة مع جميع العناصر السابقة واللاحقة. وسيلاحظ قارئ مقالنا هذا أننا وضعنا أمام الإجابة الرابعة عددا من العناصر المتضافرة، التي بدون إيجاد علاقة بينها لا يمكن الوصول إلى هذا الاختيار. وستمكننا هذه العلاقة من أن ندرك على سبيل المثال أن المرأة الساردة تتحدث عن فراقٍ أثر على كيانها وهي لذلك كارهة لمسببه ومحتفظة في نفس الوقت بعلاقة عاطفية به، أنها تحاول نسيان الرفيق الذي فارقته وإخفاء كل ماله علاقة به عن نظرها، ولذلك جمعت ملابسه وأشيائه في الصناديق المعلبة، ولكنها انتبهت إلى أن جسده لا يزال يسكن اللحاف، لذا تملي عليها الكراهية أن تتخلص من هذا الجسد الذي اعتبرته أدرانا، ويأتي الإشهار ليسهل القيام بهذه المهمة. وجميع الإجابات الأخرى المقترحة صحيحة ولكنها ليست هي التي تحتل مركز الحكي. أنها على الأصح تشير إلى عناصر نصية تخدم المدلول المشار إليه وتعززه. لننظر إلى أحد تلك الاختيارات الأخرى، وأشير بالذات إلى الاختيار الخامس من اختيارات الإجابة عن السؤال المفترض: لماذا عمدت البطلة إلى غسل اللحاف؟ أما الإجابة الخامسة فجاءت كما يلي: لأنها توهمت أنها تساعد رفيقها على الاستحمام. فمسألة التوهم حاصلة في النص من خلال العبارات التالية: «دلكت ناحية الرأس والصدر والذراعين، والبطن والرجلين ثم عصرت اللحاف... إلخ» بمعنى أن هذا الاختيار صحيح أيضا، ولكن القارئ الذي يأخذ بعين الاعتبار العلاقات التضافرية بين جميع العناصر النصية يدرك أن هذا التوهم ليس إلا وسيلة لتأكيد الفكرة المركزية في النص، وهي شدة تعلق المرأة بالرفيق الغائب ورغبتها في نفس الوقت بأن تزيل كل أثر له عن اللحاف الذي لم تتمكن من تعليبه كما فعلت مع الأشياء الأخرى.

ومن الأسئلة التي أرى من المهم جدا مناقشتها السؤال الثامن الذي ورد مع اختيارات الإجابة كما يلي:

- ما هي نوعية القص الغالب في هذا النص؟

- القص الاجتماعي
- القص العجائبي
- القص السيكولوجي
- القص عن الحيوان (الثور الكلاب الذئاب)
- القص التربوي

القضية المطروحة في هذه الأجوبة المقترحة متعلقة بالنوع القصصي، و النوع هنا ليس محددا بخصائص شكلية بقدر ما هو محدد بخصائص مضمونية. والمسألة هنا أيضا تذكرنا بما كانت عليه التحديدات النوعية لأنماط القصة قبل ظهور الشكلانية، وقد ناقش بروب V Propp. هذا الجانب منتقدا التحديدات المضمونية أو الموضوعاتية التي اعتمد عليها النقاد لتمييز أنماط القصص الشعبي في روسيا بين قصص عجيب وقصص عن الحيوان، فتساءل قائلا : ألا يتضمن القصص العجيب أدوارا يقوم بها الحيوان؟ ومن جهة أخرى ألا يتضمن قصص الحيوانات عناصر عجائبية؟(15)

ومع أن انتقاد بروب فيه من الصواب الشيء الكثير إلا أن النقاد الأقدمين في الواقع كانوا يستندون في التمييز بين قصص الحيوان والقصص العجائبي على الطابع الغالب، ولم يكن حدسهم يخطئ وجود العنصرين معا في كلا النمطين. ومع ذلك، فان مثل هذه التصنيفات كانت تحتاج إلى سند يدعمها من الداخل، أي من داخل النصوص المعنية بالتصنيف. وهذا يتطلب بالضرورة الانتباه إلى البنية النصية الشكلية والمضمونية على السواء. ولعل السؤال الذي طرحناه هنا يستهدف بما فيه من اختيارات متنوعة إلى اختبار القدرة الضمنية لدى القراء على الاستفادة من هذه العناصر الداخلية لتحديد الإجابة الأقرب إلى طبيعة النص. ولعلنا كنا نراعي أن اختيار إجابة واحدة من هذه الإجابات لا يعني أن كل الإجابات الأخرى لا علاقة لها بطبيعة القصة أو على الأقل بجانب من جوانب طبيعتها، فالمسألة المطروحة هنا هي متعلقة فقط بالطابع الغالب على النص، وذلك واضح من خلال صيغة السؤال: «ما هي نوعية القص الغالب في هذا النص ؟». وفي هذا الصدد لا نستطيع إبعاد الصفة الاجتماعية عن هذه القصة لأن بعض القراء سيرون فيها طرحا لمشكلة الطلاق على سبيل المثال. وسيكون القراء النساء على سبيل المثال، وخاصة أولئك اللواتي يعانين من مشكل الطلاق في مجتمعات بعينها اكثر القراء ميلا إلى هذا الاختيار في الإجابة. وهذا يعني أن الظروف الخاصة للقارئ لها دور أساسي في تحديد نوعية الفهم النصي.كما لا نستطيع إبعاد صفة القص العجائبي، لأننا نرى لحافا يتلبس بصورة إنسان، فهو قابل للغسل والاستحمام على السواء. كما أننا نجد في القصة دورا ما للحيوانات ولو في إطار الاستخدام الاستعاري، إلا أن القصة ليس لها بالضرورة دور تربوي واضح إلا إذا لجأ أحد القراء على سبيل المثال إلى التأويل التالي:

«هذه المرأة نادمة على الافتراق مع قرينها، ولذلك فهي تحن إليه، وهذا نموذج المرأة الصالحة التي لم يكن على قرينها أن يغادرها لأتفه الأسباب».

وإننا لنحس بأن هذا التأويل يعطي للنص عناصر جديدة أكثر مما يستفيد من عناصره الدلالية والشكلية الفعلية. كما انه يهمل عناصر أساسية بارزة مثل الكراهية، وهي نقيض الحنين كما نرى. وما دامت بنية النصوص دائما تقوم على الصراع بين الشخصيات والأفكار المتعارضة، فان القراء لا يمكن أن يقيموا تأويلا متسقا يخص كل واحد منهم إلا على حساب هذا التفاعل الحي الماثل في النص.

ويمكننا أن نلاحظ أن الإجابة التي تصف هذا النمط القصصي بأنه ذو طابع سيكولوجي تتفادى بشكل واضح تلك الاختيارات الأحادية التي تُبرز خاصية ما على حساب الخواص الأخرى، فالقصة ما دامت تصور المرأة في حالة توتر بسبب ما تعانيه من مشاعر متناقضة نحو القرين الذي افترقت معه، فهي إذن تركز على الحالة السيكولوجية اكثر مما تعالج حالة اجتماعية أو تصور عالما عجائبيا أو ترسم شخصيات حيوانية أو تعالج قضية تربوية.. إلخ.

من الأسئلة التي لها علاقة بمدلول الصور الاستعارية أو بما يحلو للبعض تسميته بشعرية النص القصصي ما نجده ماثلا على الأخص في السؤال السابع:

نباح الكلاب وعويل الذئاب دالٌ في القصة على:

- شراسة المرأة
- نوعية صراخها
- شدة توجعها
- كرهها للرفيق
- خوفها من الليل

هذا السؤال متعلق بالصورتين التاليتين:

1) «**الظلام منتشر ونباح الكلاب عويلها الأليم المستمر**»

2) «... **فتنتحب ويصعد من صدرها عواء يشبه عواء الذئاب في ليالي الشتاء...**».

اقترنت الصورتان معا في النص بالألم والتوجع بسبب افتراق المرأة عن القرين، وهذه المسألة محسومة إلى حد كبير بوجود كلمات دالة على هذا المعنى: (عويلها الأليم - فتنتحب). لذا نفترض من جهتنا أن تتجه الإجابة الأكثر احتمالية في النص نحو الاختيار الثالث (● شدة توجعها). لكن ألا نشعر مع ذلك أن استخدام حيوانات ضارية في التشبيه له اكثر من دلالة في هذا المقام؟ ألا يخفي هذا التصوير أيضا ذلك الوجه الشرس الذي تتميز به الكلاب والذئاب بشكل عام؟ هنا تقوم شعرية النص بتمثيل تلك الحالة الخاصة التي تعيشها المرأة موزعة بين العواطف الجياشة والحقد اللذين يتناوبان عليها تجاه القرين. لكن التأويل الأقرب في هذا التصوير يمضي في اتجاه التركيز على التوجع أساسا باعتباره أكثر بروزا وحسما. وهذا ما يجعلنا نعتبر الإجابة مرتبطة بالاختيار الثالث الذي يشير إلى التوجع. أما دلالة الشراسة في هذه

الصورة الشعرية فهي تقوم بوظيفة إحداث الانسجام العام والتجاوب بين العناصر الأساسية المحركة للتدليل في هذه القصة. ودور هذا الجانب يبقى في الغالب مشتغلا في الخلفية اللاواعية للقراء ومتمظهرا بالشعور بالمتعة الفنية التي لا يجد لها معظمهم تفسيرا واضحا.

في إطار معالجة دلالات الصور الشعرية في هذا النص القصصي وضعنا أيضا السؤال السادس واقترحنا له الاختيارات التالية:

المقصود بالصورة التي أشرقت تحت الشمس:

- صورة البطلة نفسها
- صورةٌ كانت مرَسومةَ على اللحاف
- صورة الإشهار والحديقة الخضراء
- صورة الرفيق
- صورة الصناديق المعلبة.

استخدمنا استراتيجية مختلفة بعض الشيء في وضع هذه الاختيارات، لأننا تعمدنا إقحام إجابات بعيدة الاحتمال إن لم نقل إنها خاطئة، لأنه ليس لها أي سند بنائي أو دلالي في النص يمكن أن يعزز اختيارها كإجابات صالحة للتداول منها مثلا الإجابتان الأولى والثانية، فليس هناك ما يدل في النص على أن المرأة كانت مثلا تعتبر اللحاف مرآة تنظر إلى صورتها فيها، كما أنه ليس هناك أيضا ما يدل في النص على أن اللحاف كان يحمل رسومات معينة. لكن الإجابتان الرابعة والخامسة فيهما بعض الالتباس المحتمل، فبسبب قلة انتباه القارئ قد يميل إلى الاعتقاد أن الصور المقصودة هي صور الإشهار، والحديقة الخضراء والصناديق المعلبة التي ذكرت في النص سابقا، وأنا عودت الظهور في اللحاف مرة أخرى. هذا التأويل تطبعا ليس مقبولا من الناحية المنطقية لأن عناصر نصية أخرى تلغيه لفائدة صورة الرفيق التي تتلبس باللحاف في ثلاث مواقع من القصة. بحيث أصبح تكرارها دليلا على هيمنتها في النص، مملا يجعلنا بالضرورة نقصي هذه الافتراضات الاعتباطية المجودة في الاختيارات (1، 2، 4، 5) وتثبيت الاختيار الثالث باعتباره إجابة تأويلية مقبولة. أما الإشارات النصية المدعمة له في النص فهي واردة على التوالي كما يلي:

- بقي جسده يسكن اللحاف.

- بدأت الغسيل محاورة اللحاف بيديها، ثم دلكت ناحية الرأس والصدر والذراعين والبطن والرجلين المفلطحتين قليلا.

- وأخذت تشرب دموعه اللامعة.

- مسحت بيديها المبللتين (الجسد - الحي).

محك الإجابة الصحيحة:

لقد تجنبنا مناقشة جميع الاختيارات الواردة بعد كل سؤال من الأسئلة العشر المقترحة، وذلك تجنبا للإطالة. لأن ما كان يهمنا هو إبراز الفكرة الأساسية التي حاولنا بلورتها في هذه الدراسة التطبيقية التجريبية وهي أن فعل القراءة ليس تواصلا سلطويا يتجه من الكاتب / النص إلى

القارئ كما هو عليه الاعتقاد الراسخ عند معظم القراء ونقاد الأدب في السابق والحاضر. إن المسألة أعمق من ذلك بكثير وأعقد، فالنص كينونة لغوية، وتفسير اللغة لا يمكن أن يتم إلا بواسطة لغة أخرى. وإذا كان ملفوظ النص وراءه لافظ مفترض، فان ملفوظ خطاب التلقي أيضا وراءه لافظ محتمل، والحوار هنا إذن قائم بين استراتيجيتين كل واحدة منهما تجر المدلولات الاحتمالية نحو دائرة نفوذها الخاص، أي نحو ثقافتها الخاصة ووعيها الخاص ومقاصدها الخاصة.

وإذا نحن تجاوزنا مجال الكلام اليومي والخطابات المباشرة هل يمكننا الاحتفاظ دائما بصلاحية تامة لمدلول الاستدلال التواصلي في التداول اللغوي؟ يعتقد سورل (Searl) أن كل محاولة لفهم معنى جمل ما، ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار أدوار هذه الجمل في عملية التواصل نفسها، وفي إنجاز أفعال الكلام، لأن قسما أساسيا من المعنى يعود إلى إمكانيات الاستعمال التي تمنحها الجمل نفسها من أجل إتمام أفعال الكلام(11).

وعندما نكون أمام خصوصية الخطابات الأدبية، فإنه لا يكفي أن نتحدث فقط عن الظروف العامة المحيطة والمؤثرة في نتائج «التواصل» بل تطرح بحدة مستويات الاستيعاب المتعلقة في الغالب بالسن ودرجات التمثل، بالإضافة إلى تحديد نوعية التفاعل والاختيارات والانتقاءات التي يقوم بها المتلقي، مع استحضار كل ما يرتبط بذلك من ميول سيكولوجية وخطاطات ذهنية جاهزة. التركيز على إشكالية استقبال اللغة دفع أحيانا إلى جعل المتلقي يحتل نفس تلك المنزلة المهيمنة التي كان يحتلها المتكلم سابقا، لكن المتلقي لا يمكن أن يصنع استراتيجيته في الفهم والتأويل إلا في ضوء الستراتيجية الخاصة التي هي ماثل في النص. ولذلك ففعل القراءة هو تفاعل دينامي وليس استخراجا للمعاني من جراب النص.

لكل هذا فما نقدمه هنا في محك الإجابة عن الأسئلة المذكورة هو تحقيق لاستراتيجيتنا الخاصة في قراءة هذا النص، وستكون هذه فرصة لمقارنة اختياراتنا بالاختيارات التي حددها القراء عند قراءتهم للنص واطلاعهم على الأسئلة سابقا. وما نقدمه في هذا المحك هو ما دعمناه في هذه الدراسة بالدواعي النصية والمنطقية والجمالية. ولكنه لا يمكن أن يمثل الحقيقة المطلقة في فهم النص بأي حال من الأحوال(12).

1) ما هو مدلول الثور الوارد ذكره في الفقرة الأولى؟

● يرمز الثور إلى من افترقت معه بطلةُ القصة

● يرمز إلى برجها الخاص (برج الثور)

*** يدل على ثور يحمل الكرة الأرضية حسب الاعتقاد الشعبي**

يشير إلى شخص آخر يعذبها

● تتخيل ثورا يهجم عليها

2) ما معنى الوحَل في القصة؟

● الغضب والسخط

● الندم والحسرة
* **الضياع والعجز التام**
● الألم والمعاناة
● الحقد على من افترقت معه
3) لماذا مـــلأت بطلة القـــصـــة الصناديق بالأشياء؟
● لتُسلمها لرفيقها السابق
● لتحفظها من الضياع
* **لأنها تذكِّرها بالرفيق**
● لتشغل نفسَها بتنظيم البيت
● لأنها أصبحت تكره رؤيتها
4) ما الذي جعلها لا تنام؟
● لأنها مريضة
● لأنها ترغب في التسلي بالتلفاز
● لأنها طُلِّقت من زوجها.
* **لأن صورة رفيقها لا تفارق ذهنها**
● لكي لا تزعج الرفيق في نومه
5) عمدت البطلة إلى غسل اللحاف:
● لتزيل عنه الأوساخ
● لأن النوم لم يسعفها فأرادت أن تشغل نفسها
● لأن إشهار بُدرة الغسيل أغراها بالتجربة.
* **لتقضي على أثر الرفيق العالقِ به**
● لأنها توهمت أنها تساعد رفيقها على الاستحمام.
6) المقصود بالصورة التي أشرقت تحت الشمس ؟
● صورة البطلة نفسها
● صورةٌ كانت مرَسومةَ على اللحاف
● صورة الإشهار والحديقة الخضراء
* **صورة الرفيق**
● صورة الصناديق المعلبة.
7) نباح الكلاب وعويل الذئاب دالٌّ في القصة على:
● شراسة المرأة
● نوعية صراخها
* **شدة توجعها**
● كرهها للرفيق
● خوفها من الليل
8) ما هي نوعية القص الغالب في هذا النص؟
● القص الاجتماعي
● القص العجائبي
* **القص السيكولوجي**
● القص عن الحيوان (الثور الكلاب الذئاب)
● القص التربوي
9) ما هي العبارة الأكثر مركزية في النص من بين العبارات التالية؟
● أعجبتها الفكرة
● وأخذت تشرب دموعه اللامعة
* **وأمست وكأنها لم تمس**
● تُهاجمها صفارات السيارات المسرعة
● حررت رجليها من الوحل
10) ما هو العنوان المناسب للنص من بين العناوين التالية:
● غسل اللحاف
● يقظة اللحاف
* **شبح اللحاف (وهذا هو العنوان الأصلي للقصة في المجموعة).**
● المرأة واللحاف
● الثور واللحاف
(انتهى)

هامش:

1 ـ الكاتبة نافلة ذهب قصاصة تونسية عضوة نادي القصة بتونس وعضوة اتحاد الكتاب التونسيين من أعمالها القصصية: أعمدة من دخان 1979 الشمس والإسمنت 1983، ولها مجموعة من الإصدارات الخاصة بالأطفال. صدرت مجموعتها الصمت ضمن سلسلة سراب بتونس 1993. وتضم المجموعة النصوص القصصية التالية: إضاءة/ سمعت عن موت الجازية/ سليمة والرصاصة/ حديث حول الصمت/ الخبر/ نهج القاهرة/ نهج الباشا/ هوى/ شبح اللحاف/ علاقة/ ابتسامة/ الرجل الذي يمشي القهقري/ الإكواريوم/ الباز/ عيون الناقة.

2 ـ انظر عرض فولفغانغ ايزر لتصور انكاردن بخصوص هذا الجانب في كتابه: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب. ترجمة د.حميد لحمداني ود.الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، 1995، ص 2.

3 ـ المرجع السابق، ص 103.

4 ـ المرجع السابق: ص 103، انظر الفقرة الثالثة على الأخص.

5 ـ The reader in the text, Essays on Audience and Interpretation. Edited by Susan R. Suleingn and Inge Crosman. Princeton Univercity Press. 1980. p. 83-84.

(*) (أشرنا سابقا إلى أننا لن نعلن عن عنوانها إلا بعد الانتهاء من عرض أسئلة الاختبارات المتعددة).

6 ـ نافلة ذهب. مجموعتها القصصية: الصمت. (مرجع مذكور) ص: 68 ـ 70.

7 ـ انظر مقدمة المجموعة القصصية المشار إليها في المرجع السابق.. ص: 9.

8 ـ Robert Alain De Deaugrande and Wolfgang Ulrich Dressler- Introduction To Linguistics. LONGMAN. 1981, p. 113.

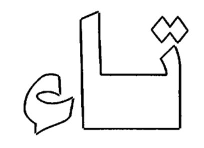
9 ـ John R. Searl L'intentionalité Essai de philosophie des états mentaux traduction Claude Pichevin. 2dition de minuit 1983, p: 20.

(*) نتحدث هنا عن ضمير الغائب المذكر بدليل القرائن التالية: أشيائه، جسده، فتوقظه، دموعه إلخ.. انظر نص القصة المثبت سابقا أو انظر إليه في المجموعة القصصية المشار إليها، ص: 68 ـ 69.

10 ـ فلاديمير بروب. مورفولوجيا الخرافة. ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط:1. 1986. ص: 21.

11 ـ Rodolph Ghghone. L'home communicant. Armon Colin. Paris. 1986. p:1.

12 ـ أشرنا كما هو واضح إلى الاختبارات التأويلية الممثلة لقراءتنا الخاصة في محك الإجابة وذلك بتمييز الإجابة المنتقاة بالنجمة بدل الإشارة الأخرى مع وضع الإجابة المختارة بخط بارز. وننبه القارئ هنا إلى أننا أشرنا إلى عنوان الأقصوصة المدروسة في معرض الإجابة عن السؤال العاشر. لذا ندعوه إلى تتبع قراءة الإجابات إلى النهاية.



تاء مربوطة

أو الجنوسة بامتياز

د. نضال الصالح

تتابع **فاطمة يوسف العلي**(1) في مجموعتها: «تاء مربوطة»(2) مؤرقات القص التي ميزت نتاجها السردي السابق: قصتها الطويلة «وجوه في الزحام»، ومجموعتها القصصية الأولى «وجهها وطن»، أي مؤرقات المرأة، ليس في الكويت وحدها، بل في معظم أجزاء الجغرافية الخليجية خاصة، والعربية عامة.

تضم مجموعة «تاء مربوطة» عشرة نصوص قصصية، تنتمي، كما تجهر بذلك العلامة اللغوية لعنوانها، إلى فرع مما يصطلح عليه باسم «الجنوسة» ((Gender، أي العمل المكرس بكليته للمرأة، والذي ينفي عن الأخيرة الجبرية البيولوجية ويرى أنها «مجرد إسقاط ثقافي لا علة طبيعية.. في التكوين البشري»، أي أنها نصوص نسوية بامتياز.

فباستثناء النصين السادس والتاسع، «هلا يا عيوني» و«أوجاع امرأة لا تهدأ»، تنشغل النصوص

الثمانية الأخرى بتفكيك الوعي البطريركي المهيمن في المجتمعات المفوتة حضاريا، فتغوص في لجة الإقصاء والتهميش اللذين تعانيهما المرأة في تلك المجتمعات، وتحاول تعريتهما، وإماطة اللثام عن تجلياتهما، ليس بوصفهما معوقا من معوقات التقدم الحضاري فحسب، بل بوصفهما، أيضا، مكونا من مكونات الوعي الاستبدادي الذي يفتك بالواقع العربي من جهة، والذي يبدد أية محاولة لبناء وعي بديل من جهة ثانية.

ولعل من أهم ما يميز النصوص جميعا اتصالها الواضح بالبيئة التي تنتمي القاصة إليها، أو التي تصدر في نصوصها عنها، فكما هي نصوص نسوية بامتياز هي، بآن نصوص عربية / خليجية بامتياز أيضا، والقاصة تجهر بهذه السمة المميزة لمجموعتها، أو بتجذيرها لتلك النصوص في بيئتها، من النص الأول، «خالتي موزة»، بل من السطر الأول في ذلك النص، وهي لا تكتفي في هذا المجال، بالإحالة إلى تلك البيئة من خلال إلحاقها (نا) الدالة على ضمير المتكلمين في مفردة «بلاد» فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى إضافة مفردة «الخليج» أيضا، التي تعزز، عبر بدليتها، أي وقوعها بدلا من مفردة البلاد، فعالية التجذير تلك من جهة، وتأكيد الخصوصية المحلية لحكيات المجموعة من جهة ثانية. وهي، بهذا المعنى، لا تنجز قصا مغتربا عن الواقع الذي تنتمي إليه، بل هي ألصق ما تكون بهذا الواقع، تقوم بتفكيكه وبنزع أقنعته عنه، لا لكي تقوضه أو تكتفي بالكشف عن مثالبه، بل لكي تسهم في إعادة بنائه وفي تحريره من أصفاد مايفتك به ويعوق تقدمه ويجعله نهبا لقيم السلب والانتهاك.

ففي النص الأول، المفارق لمجمل النصوص الأخرى على المستوى الاستعاري، تعري القاصة الذكورة، الذرائعية، التي تتعامل مع المرأة بوصفها أداة وليس بوصفها إنسانا، فبدلا من أن تكون الخالة / رمز المرأة الخصب جذرا، ويكون أبناؤها انبثاقا أصيلا لذلك الجذر، يسعى البستاني، رمز تلك الذهنية، إلى اجتثاثها بدعوى أن شجر الموز لا يثمر إلا مرة واحدة، لكأنه ما من وظيفة للمرأة سوى الإنجاب فحسب.

والنص المشار إليه آنفا يختزل، أويكاد، معظم مؤرقات القص في معظم النصوص، ففي النص الثاني، الذي تحمل المجموعة عنوانه، ترغم المرأة / الساردة على مغادرة المقعد الذي كانت قد حجزته لنفسها في الجزء الأمامي من الطائرة العائدة إلى وطنها الخليجي، لأن ذلك الجزء مخصص للرجال ولأن الاختلاط ممنوع، لكأن ثمة ما يشبه اللعنة التي على المرأة العربية أن تدفع ضريبتها دائما، أي لعنة الانتماء إلى الأنوثة.

ويستعيد النص الثالث «عندما كان الرجال حريما»، قصة البدايات الأولى للمجتمعات البشرية، أي المجتمعات الأمومية حين كانت الأنثى مركز الخصب، وكان الرجل تابعا لها، وعلى نحو غير مباشر يعيد نص «ما

فيها شيء»، المشار إلى أداة النفي فيه بعلامات الحذف، ما تواتر كثيرا في المنجز السردي العربي من حديث عن تعلق الفتاة المراهقة بأستاذها، وابتكارها من الوسائل ما يمكنها من الاستئثار به، ومن ثم فجيعتها بأوهامها التي كانت قد تلذذت لفترة بها، واستعذبت الانغماس فيها على الرغم من لا واقعيتها.

ويُعدّ النص «أنا.. وهو.. وهو» من أكمل نصوص المجموعة على مستوى الغوص على دواخل الشخصيات، واستنطاق المضمر فيها، بل المقموع داخلها، فهو يصور التضاد بين نمطين من الوعي لدى الرجال، بل بين شخصيتين ذكوريتين، إحداهما واقعية تمارس استلابها للمرأة، وتستبيح الإنسان فيها، وأخرى متخيلة ترمز إلى المثال الغائب، أو الرجل المتحرر من أوهام لتفوق الذكوري، والذي يطلق الأنثى في فضاءات واسعة لا تحد، ويفارق النص السادس، «هلا يا عيوني» سابقيه بسبب انتقاله من الشاغل المركزي لفعل القص في ا لمجموعة إلى شاغل آخر، على الرغم من انطلاقه من الجذر نفسه الذي انطلقت منه تلك النصوص، أي المجتمع الخليجي، ويمكن عده، كنص «ما فيها شيء»، تنويعا على ما توافر في المنجز السردي العربي من حديث عن خطيئة الزواج من الأجنبيات.

ويتابع نص «الثالثة.. آه» ما عني به معظم النصوص، أي تفكيك الوعي الذكوري المهيمن في المجتمعات المعوقة حضاريا، التي لا يدخر الرجال فيها، بالمعنى البيولوجي للرجل، جهدا في امتلاك ما لذ لهم من النساء، وفي استثمار وسائل التضليل المختلفة من أجل الزواج أكثر من مرة. إذ ما إن يجد الرجل / القرصان نفسه في مواجهة امرأة جديدة، حتى يقتنع بأقنعة الوداعة، و«بأنه العاشق الحالم الذي لم يجد من يفهمه»، ليوقع بضحيته، ثم ليتركها، بعد أن يملها، إلى غيرها، معللا طلاقه لزوجته الأولى بأنها «معجونة في السياسة»، وتركه للثانية قبل عقد قرانه عليها بمحبتها الفائضة لأهلها، وبطلاقه للثالثة بأنها «كانت تعبد أطفالها ولا تفكر إلا فيهم».

وعلى الرغم من أن نص «فتاة وحيدة» ينحرف بالشاغل المركزي للنصوص إلى هجاء الوعي الزائف بالانتماء إلى جذور أصيلة، على النحو الذي تمثله الأم التي ترفض زواج ابنتها من «بيسري» على الرغم من انتمائها إلى الجذر الاجتماعي / الطبقي نفسه، فإنه يتابع، بآن، ذلك الشاغل، ويضيء، بآن أيضا، جانبا آخر من جوانب الحيف الذي يلحق بالمرأة في المجتمعات المشار إليها آنفا، أي الحيف الذي تلحقه المرأة بالمرأة نفسها.

ولئن كانت النصوص السابقة، في الأغلب الأعم منها، قد عنيت بهجاء الوعي الذي يتعامل مع المرأة بوصفها استكمالا للرجل وليست بوصفها طرفا في معادلة الجنس البشري، فإن نص «أوجاع امرأة لا تهدأ»، وعلى نحو يكاد يكون تنويعا على سابقه

«فتاة وحيدة» يفكك نموذجا من نماذج النساء الكاتبات في المجتمعات العربية، أي نموذج المرأة / الكاتبة التي لا تتسق إمكاناتها الإبداعية والبريق الإعلامي الصاخب حولها، والذي تمكنت من صناعة ذلك البريق عبر حامل المرأة/ الأنثى وليس عبر حامل المرأة / المبدعة، أي عبر حامل ممنوح من الوسط الذكوري الشائه في الحقل الثقافي، وليس عبر حامل الإبداع الذي يكتفي بنفسه، والنص، في هذا المجال، يضمر في داخله أكثر من قرينة دالة على صدور محكية عن خبرة مباشرة بالنموذج النسوي الذي يحيل إليه، ولا سيما العلامات اللغوية لبعض الشخصيات التي تتسق إيقاعيا مع شخصيات معروفة في الراهن الثقافي العربي.

ويشخص النص الأخير من المجموعة، «رنين جسد»، بكفاءة واضحة، وعلى نحو غير مباشر، سطوة القيم الاجتماعية الرثة التي ترغم الرجال والنساء على التعبير عن حاجة كل منهما إلى الآخر، بل عن جوع كل منهما إلى الآخر، بعيدا عن الضوء، إذ ما إن نجحت المرأة الوحيدة في إنهاء المكالمة الهاتفية التي جاءتها ليلا من رجل لا تعرفه، أخذ يشكو إليها وحدته والهواجس التي تنتابه في إغلاق ملف حياته بسبب إحساسه الفادح بعبثية وجوده، ثم امتداحه إيقاع صوتها ودفء يديها الذي سرى إليه عبر الأسلاك، وما إن عاود الهاتف رنينه، حتى هرعت إليه مؤملة أن يكون الرجل نفسه قد فعل ذلك، وحتى طلبت إلى صديقتها التي كانت على الطرف الآخر قول ما لديها على عجل لأنها بانتظار مكالمة مهمة، وحتى «جلست في مكانها تنتظر الرنين، ورنين صاخب داخلها لا يتوقف.. ينتظر».

وباستجلاء النماذج النسوية التي قدمتها القاصة في النصوص العشرة يخلص المرء إلى أن ثمة نماذج كبرى ثلاثة: نموذج المرأة التي تبدي خنوعا للواقع، كما يتمثل في أكثر النصوص: المسافرة في نص «تاء مربوطة» التي تذعن لإرادة مضيف الطائرة أخيرا، والزوجتان في النص نفسه ولا سيما التي قالت ردا على استنكار المسافرة لما قاله زوجها: «وهل نملك حق الاعتراض؟»، والزوجات الثلاث في «الثالثة.. آه» اللواتي لم يكن أكثر من دمى في يد الرجل، يقربها إليه متى شاء ويرميها متى شاء، والفتاة في نص «فتاة وحيدة»، وسوى ذلك. ثم نموذج المرأة الناحلة معرفيا بالواقع حولها، وبذاتها، بل نموذج المرأة التي تتلذذ بلعنة التاء المربوطة التي تنتمي إليها، كما تردد زوجتا الرجل، في «تاء مربوطة»، قائلتين: «القسمة والنصيب»، وتردد الزوجة الثانية قائلة: «التاء المربوطة هي التي جعلته يطاردني..»، فنموذج المرأة التي تتوسل بجسدها وأنوثتها لتحقيق ما يخصها، كما في «أوجاع امرأة لا تهدأ».

وباستثناء الأستاذ في نص «ما فيها شيء»، الذي ما إن يكتشف كذب طالبته «مريم» حتى يرفض مرافقتها إلى المشفى الذي تعالج فيها زميلتها، فإن معظم الرجال في معظم

النصوص يبدو مستبدا أو طاغية أو مشروع جلاد. ومن اللافت للنظر، في هذا المجال، أن القاصة، كمعظم الكاتبات النساء في الوطن العربي، تكتفي بتقديم الوجه المظلم للرجل في المجتمعات العربية، بمعنى أنها في حمأة هجائها للوعي البطريركي تنتج وعيا نسويا مضادا، يتعامل مع الرجل بوصفه خصما وليس بوصفه ضحية كالمرأة تماما، ضحية قيم وأعراف وأنساق وعي تم تكريسها عبر مراحل مختلفة من التاريخ.

ولعل من أبرز ما تتسم به النصوص على المستوى البنائي تراسلها مع جنسين أدبيين، الرواية والمسرحية، فهي تقترض من الجنس الروائي سمة الامتداد في الزمان والمكان وتعدد الشخصيات، ومن الجنس المسرحي سمة النفوذ المهيمن لخطاب الأقوال، كما في نص «أوجاع امرأة لا تهدأ» الذي يغطي قطاعا زمنيا واسعا من حياة المرأة/ الكاتبة، والذي تتحرك الأحداث فيه بين أكثر من فضاء مكاني، وتتناسل الشخصيات فيه على نحو لافت للنظر، وكما في نص «رنين الجسد» الذي يبدو أشبه ما يكون بحوارية أكثر منه قصا، ولئن كان عالم القاصة يناقض مفهوم «فرانك أو كونور» للقصة القصيرة على مستوى الشخصيات، أي عدم انتماء هذه الشخصيات إلى الطبقات المغمورة، كما تنبه إلى ذلك محمد جبريل في كلمته المدونة على الغلاف الثاني للمجموعة، فإنه يناقض ذلك المفهوم على مستوى اللحظة المأزومة أيضا، فالقاصة لا تكتفي بقطاع محدد من حيوات شخصياتها، أو بجزئية بعينها من تلك الحيوات، أي ما يضيء فعل القص، بل تمعن في ملء نصها القصصي بالجزئيات والتفاصيل التي تجعل عددا من النصوص مشروعات روائية اختزلت إلى جنس القصة القصيرة، ولعل ذلك ما يعلل حضور تقنية الاسترجاع في فعاليات بناء القاصة لمكون الزمن في كثير من النصوص، ولعله أيضا ما يعلل تلك الفيوضات الحكائية في بعض النصوص، التي لا صلة لها بالجذر الأساسي لفعل القص، كما في المقطع الذي تصور القاصة فيه تداعيات بطلتها «طيبة» عن حياتها التي انسلت من أصابعها كالماء، من نص «فتاة وحيدة»، على الرغم من أن تقنية الوصف الذي ينتمي عدد منها إلى تلك الفيوضات تثير فعالية التخييل لدى القارئ، وتجعل بعض المقاطع السردية في بعض النصوص أشبه ما تكون بخلفية بصرية للحدث القصصي، كما في نص «حين كان الرجال حريما» الذي تصف فيه الساردة ساكنة الكهف، الحاكمة بأمرها، والمتعددة الأزواج، كان ظهرها العاري جميلا، ينسدل من كتفين مستديرين ليتجمع مع الشعر المنهمر في عناقيد تصل إلى مستوى الخصر، ثم ينبسط الردفان في شموخ يرتفع قليلا عند اجتماعهما».

وغالبا ما يتم تبئير المحكي القصصي في الأغلب الأعم من النصوص من خلال منطق «الرؤية من الخلف» حسب «جان بويون»، أو «السارد أكبر من الشخصية» حسب

«تودوروف»، أي من خلال سارد يبدو عالما بكل شيء عن شخصيات محكية، ومطلعا على أعماقها النفسية، وقادرا على اختراق المضمر فيها، ولا تتجلى هذه السمة في المجموعة من خلال هيمنة ضمير الغائب على سواه من ضمائر الخطاب القصصي فحسب، بل من خلال مصائر الشخصيات، التي تبدو، في معظم النصوص، سابقة على الحكي وليست منبثقة منه أيضا، أي انتماء هذه النصوص، وفي هذا المجال، إلى ما يصطلح عليه بـ: «الحكاية الخالصة» التي من أهم سماتها حضور الكاتب في نصه، إما على نحو مباشر وإما على نحو غير مباشر، والتي يكتفي فيها هذا الكاتب نفسه بإخبار قارئه بما حدث ولا يتيح له هامشا لاختبار ما حدث.

وتجدر الإشارة، في هذا المجال، إلى استثمار القاصة لمعطيات علم النفس التحليلي في فعاليات تفكيكها لبنى الوعي المميز لشخصياتها ولا سيما نص «أنا وهو وهو» الذي ينتمي إلى قص الحالة أكثر من انتمائه إلى قص الحدث، وإلى استثمارها تقنية الحلم استثمارا دالا على وعيها بالدور الذي يمكن أن تنهض هذه التقنية به في تجسيد التضاد بين نسقين من التفكير، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، أي ما يعكس بنية الوعي الاجتماعي العربي المثخن بالفصام بين القول والفعل، أو بين النظرية والممارسة.

وإمعانا من القاصة، كما يبدو، في تأكيد الحيف الذي تعانيه المرأة في مجتمعها، بل في معظم المجتمعات العربية، فإنها غالبا ما تغل نساءها إلى فضاءات مغلقة، إما تثبيتا لقطيعتهن المادية والنفسية مع الواقع، وإما تغريرا لهجائها للوعي الذكوري الذي يكبل المرأة ويحدد حركتها، ويمكن تلمس هذه السمة في معظم النصوص: فضاء الطائرة المغلق في «تاء مربوطة»، وفضاء البيت والسيارة والمشفى في «ما فيها شيء»، وفضاء الغرفة في «أنا وهو... وهو»، وفضاء المقهى في «الثالثة.. آه»، وفضاء البيت في «فتاة وحيدة».

وعلى الرغم من أن نص العلي القصصي واقعي مئة بالمئة حسب التعبير الشائع، فإنه كنائي بآن، فكما تحيل شخصية الخالة «موزة» وشخصيات عيالها، في النص الأول، إلى بشر من لحم ودم، تضمر داخلها حمولة رمزية دالة على التضاد القائم عادة بين جيلين، أو وعيين، لا يتحقق أحدهما إلا بنفي الآخر، على النحو الذي يعبر البستاني عنه بقوله: «إذا لم نقتلع الأم لن يكبر أولادها»، ثم على الوعي النقيض، أي ما يوحد بين الوعيين أو ما يرى فيهما فعاليتين متكاملتين، على النحو الذي ينتهي به النص، أي قول الساردة: «ترك خالتي موزة وعيالها يرسلون الخضرة والظل أمام الفيلا، في الموسم أثمرت خالتي موزة ومن حولها سائر أفراد العائلة»، وكما في نص «هلا يا عيوني» الذي تتجلى رمزيته في اللازمة / السؤال فيه، أي: «ما هو الشيء الذي ليس في الكتب؟»، التي تثمر فعاليات التأويل. وبهذا المعنى،

فإن قص فاطمة يوسف العلي يحقق المعطى الاستعاري للخطاب الأدبي، أي الخطاب الذي يستمد مكوناته من المادي في الواقع ليقول ما هو معنوي، أي ما ينطلق من المحسوسات إلى المعنويات.

وعلى الرغم من أن العلامات اللغوية للنصوص تتسم بمباشرتها، أي بإحالتها إلى محتوى النص، كما في: «تاء مربوطة»، و«عندما كان الرجال حريما للسيدة»، فإن هذه العلامات تسهم في تعزيز الشاغل المركزي للمجموعة، أي شاغل التهميش والإقصاء الذي يرين بظلاله الجارحة على الواقع النسوي العربي، كما تسهم العلامات اللغوية لعدد من الشخصيات، النسوية منها خاصة، في تجذير النصوص في البيئة التي تصدر عنها.

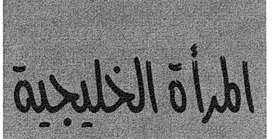
وعامة، فإن لغة القص تكتفي بما هو إبلاغي / تواصلي، وقلما تحدث انزياحا عن التقاليد السردية على المستويين الصوري والأسلوبي، ولعل من أبرز ما يميز هذه اللغة امتلاءها بمفردات وتراكيب دالة على جزء محدد من الجغرافية العربية، أي الخليج. ومن تلك المفردات والتراكيب: المكبوس، والهريس، وحيلكم بينكم، وماكو، ووايد، وسوى ذلك.

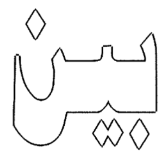
وبعد، فإن مجموعة «تاء مربوطة» تثمن النتيجة القائلة إن معظم الإبداع النسوي العربي معني بمشكلات المرأة العربية وقضاياها، وتعزز إلحاح القاصة على تلك المشكلات التي كانت أبرزها مؤرقات الكتابة في إبداعها الروائي والقصصي. وهي، في الحالين معا، تمثل إضافة إلى المشهد القصصي العربي، ولا سيما النسوي منه.

هوامش:

(1) ـ مواليد الكويت 1953. ماجستير في اللغة العربية من جامعة القاهرة. بدأت الكتابة في سن مبكرة. عضو رابطة الأدباء في الكويت. صحفية، وباحثة وقاصة. صدر لها: «وجوه في الزحام». قصة طويلة. 1971. «عبد الله السالم». دراسة 1983. «وجهها وطن». قصص 1995، بالإضافة إلى أطروحتها لنيل درجة الماجستير: «الحراك الاجتماعي في القصة القصيرة في الكويت، دراسة فنية / سوسيولوجية».

(2) ـ العلي، فاطمة يوسف. «تاء مربوطة». ط1. مركز الحضارة العربية، القاهرة 2001.





المرأة الخليجية بين الواقع والحلم

عند الكاتبة «منى الشافعي»

عبداللطيف الأرناؤوط / دمشق

تلح الكاتبة الكويتية «منى الشافعي» في المجموعة القصصية «أشياء غريبة.. تحدث»* على المفارقات الحياتية، فتلتقط أكثرها غرابة وتغريبا للمرأة تضعها على مفترق طرق، وفي أحرج بؤس الحياة، حيث يفرض عليها القدر أو الظروف أن تتخذ قرارات مصيرية حاسمة. هي مواقف يصطدم فيها الواقع لدى المرأة بالحلم أو على نقيض ذلك.

إذ تبدو الشخصية النسائية حالمة يحطم حلمها الواقع، ويكون للقرار الذي تتخذه بطلة العصر أكبر الأثر في حياتها المقبلة، وقد يبدو أحيانا قرارها بعيدا عن الحسم، مترددا أو

متذبذبا، وأحيانا حاسما مصيريا، وقلما يستند إلى العقل، فالسمة الغالبة لديها غلبة عاطفتها على عقلها، وهذا يقودها إلى العذاب والألم، ونادرا ما تحقق انتصارا على ذاتها أو على الرجل الذي أحبت بسبب ضعفها وانحيازها إلى مشاعرها. هي على استعداد أن «تبدأ مرتين» بمعنى أن قوة مشاعرها قادرة على أن تداوي جراحها، وتنهض من المحنة ثانية، وإن كانت تلك الجراح تخلف ندوبا وآثارا في نفسيتها لا تزول ولا تمحى.

تبدي منى الشافعي في قصصها احتفاء برسم الواقع وانعكاسه على الشخصية النسائية، فالأعراف والتقاليد توحي بأنها تنهل وتختار الشخصيات من البيئة الخليجية.. وبلدها الكويت، وهي بيئة تجمع بين قيم البداوة وأصالتها في مواجهة المدنية الوافدة بعد اكتشاف النفط.. مواجهة تبدلت فيها قيم المرأة العربية، ووضعتها أمام قرارات صعبة. البيئة القصصية لدى «منى» يرسمها قلمها المتمرس بالعمل الصحافي وبلون من الواقعية، وميلها الواضح إلى الرسم التشكيلي، فتبدو قصصها أقرب إلى اللوحات مرسومة بواقعية الريبورتاج أو التحقيق الصحافي والاعترافات، وسردها مشبعا بالتعبير عن واقع المجتمع الخليجي، كما تضفي على هذا الواقع مسحة من الحلم والجمال الفني الذي يجعل نصها متألقا مع الواقع بصدق، لكنه يسمو إلى آفاق من الجمال يجعل النص القصصي لديها أجمل من الحقيقة التي تصفها.

في مجموعة قصصها «البدء.. مرتين» تبدو المرأة الشرقية ضحية، والرجل هو الجلاد. بينما في قصص «أشياء غريبة.. تحدث» تفسح المجال لتعرية بعض أغلاط المرأة، وعجزها عن انتصارها على نزعات الذات التي رسخها المجتمع الجديد وقيمه الوافدة.

نلاحظ أن بطلة قصة «تكوين» تلف نظر بنات جنسها إلى ما تكلفه أناقة المرأة من تضحيات تتنافى مع رسالة المرأة نفسها في احتراف حياة الكائنات والحفاظ على الجنس مع دورها في الأمومة، صديقتها المغرمة بمظاهر الترف والبذخ تبحث عن معطف أنيق في أحد المحلات.. مصنوع من ثلاثمائة قطعة جلد صغيرة من جلود أجنة الماعز.. يحدثها صاحب المتجر عن صنع هذا المعطف فيقول:

(بطريقة علمية، تجبر الماعز الأم على الإجهاض، ثم ينزع جلد الجنين، ويعالج كيميائيا، ويهيأ ليصنع منه المعطف الراقي).

بطلة القصة تتذكر الحيف الذي يحيق بالماعز الأم، وهي تدفع إلى انتزاع جنينها، فيؤلمها هذا التصرف البشري القاسي، ومع ذلك ترضي نزواتها على حساب الأم الحيوانية دون أن تشعر بفداحة الجريمة..!! والنساء مدانات لأنهن بدافع الترف يضحين بأبرز أدوارهن في الحياة، حين يعتدين على أمومة الحيوان.

وفي قصة «جليد اللحظة» تبدو البطلة مستسلمة لميل المرأة إلى

اللباس، لا تتورع أن تبيع سوارها لتشتري فستانا جديدا تظهر به متألقة في إحدى الحفلات، ويكاد أمرها يفتضح حين تتساءل زميلاتها عن مصير سوارها الذي لا يزين معصمها في الحفلة.

وفي قصة «لا غير..» تبدو البطلة منساقة وراء الترف، فهي تدفع خمسمائة دينار كويتي ثمن حلية مرصعة بالأحجار الكريمة والماس، لتبدو أكثر جاذبية، لكن شابة صغيرة تعلمها درسا وتبرهن لها أن الأناقة يمكن أن تتحقق بثمن أقل، فهي تختار خاتما أنيقا يتألق على إصبعها، ولا يتعدى ثمنه خمسة دنانير.

تبدو المرأة الشرقية في هذه القصص فارغة من الداخل، تعيب عليها

الكاتبة تسطحها واستسلامها للدور الذي رسمه لها الرجل، لتكون دمية بين يديه لخوفه منها أو لتحجيم دورها. إن الحضارة الغربية نفسها التي اخترعت البدع «الموضة» والأزياء تميل فيها المرأة اليوم إلى البساطة في اللباس مع الأناقة، والعزوف عن التزين بالذهب والماس.

وفي هذا الإطار يمكن إدراج قصة عنوانها «وجع»، فالهدايا الثمينة التي يفيض بها الزوج العاشق على امرأته ليست برهانا على حبه، فالزوج في القصة بادر إلى إخفاء العقد الثمين الذي قدمه إلى زوجته في خزانته بعد أن طلقها، فلما تراجع عن الطلاق عاد يقدم إليها العقد ثانية، لكن استردادها إياه بدا صفقة قاسية تكشف نية الرجل أكثر منها تعبيرا عن حب حقيقي.

وفي قصة عنوانها «دوائر نارية» تنتقد الكاتبة ذلك الاندفاع الانفعالي في طبيعة المرأة حين يثيرها أمر ما، فبطلة القصة بدافع صدمة عانتها، تقود سيارتها الفارهة بجنون، وتحاول أن تتخطى رتل السيارات برعونة، لكنها تدفع حياتها ثمنا لاندفاعها الأرعن.

ترى ألم يكن الجمل أرحم بمثل هذه المرأة حين كانت تمسك بزمامه من السيارة وخطرها حين تقودها امرأة مأزومة؟ لعل منع المرأة من قيادة السيارة في بعض بلدان الخليج العربي نابع من سبب نفسي لا خوفا عليها من الابتذال، ربما كان المنع من قلق المشرع من سرعة انفعال المرأة الطارئ، وخطره عليها في موقف القيادة، تريد الكاتبة أن ترد المرأة إلى قيمها الأصيلة، والعالم الإنساني الفني ورسالتها النبيلة في الحياة.

وتبدو الكاتبة منى الشافعي في قصصها أقل انحيازا للمرأة وأقرب إلى الموضوعية، إذ تتسقط هفواتها وتوجهها، وأكثر اعتدالا في تحميل الرجل مسؤولية ظلمها، فهي تصور المرأة الحالمة من حيث طموحها إلى تجاوز الواقع وسقوطها بسبب هذا الطموح المفرط في الحلم، فهي في قصصها تبرز الرجل وكأنه أقدر من المرأة على بلوغ غاياته. أما ضعفها أمامه فربما كان السبب فيه واقعيته، حتى لو بلغت المرأة مستوى من الوعي والثقافة تظل أسيرة مشاعرها نحوه.

في قصة عنوانها «فغدا يوم آخر»

تتساءل البطلة بعدما سمعت نبأ انتحار كاتبة مشهورة: كيف يمكن لكاتبة واعية أن تنتحر..؟ لكنها بعد أن خذلها إبداعها، وعانت الصراع بين ما تطمح إليه من قلمها وخذلانه إياها آثرت الانتحار.

الواقع أن هزيمة الكاتب أمام طموحه في الإبداع أقوى من أن يواجهه الأديب.. فكيف بالأديبة.. وإن الواقع يثبت أن الأدباء الرجال كانوا أحيانا أكثر إقداما على الانتحار من الأديبات النساء. أمثال: همنجواي وستيفان زفايج وخليل حاوي وغيرهم.. انتحروا حين عجزوا عن التأليف بين الواقع والحلم الإبداعي.

وتستخدم الكاتبة منى الشافعي تقنيات فنية ناضجة في قصصها الجديدة، منها تسليط الضوء على بؤرة الحدث، فهو نقطة تأزم في أعماق المرأة تبدأ بها القصة ثم تعود إلى استعراض جذور ذلك التأزم النفسي بأسلوب متميز. وتجيد تحليل المشاعر الداخلية المتبادلة بين طرفي الصراع.

في قصة عنوانها «الأخرى» تصبح لضربات الرسام دلالاتها القوية وصداها في رسم المرأة «الموديل» وكأنها تشي بعالمه الداخلي الذي ينفعل بالنموذج الذي يرسمه ويخطط لتجسيده من زاوية ميله لاحتواء المرأة أمامه، لكن قلقه يعذبه لأن عشيقته التي يترقب قدومها تقلق نشوته (تعددت الإيقاعات المتنافرة بيننا، فينفث الفرح دخانا من سجائره.. تعتريني هزة ظلم، يكمل بريشته زينتي،، أمتلئ قهرا، يطفئ سيجارته ليشعل أخرى، التهب من الداخل..) هذا السرد القصير المتلاحق يجسد ضربات ريشة الرسام المضطرب على القماش ويعكس الحالة النفسية له وللسيدة أمامه، وبهذه البراعة تبدو اللغة لدى الكاتبة «منى» أداة طيعة للتشكيل، والغوص على المعنى الكامن في الأعماق.. ومن بعض هذه التقنيات استخدامها الإسقاط أسلوبا للتحليل. فبطلة قصة عنوانها «شظايا الآخر» تتعذب من الأعماق بسبب غياب زوجها المتكرر، إلا أن التمثال الذي تحتفظ به هدية منها إليها يغدو وسيطا غريبا لكشف قلقها الداخلي، وكأنه تجسيد لروحها المعذبة، فملامحه تتلون وتنبئها بما تخشاه، وكأنه صورة «دوريان غراي» التي تتبدل سحنتها مع تدرجه في السقوط والإثم.. حتى إذا ما اشتدت أزمة البطلة النفسية ووضحت لها خيانة زوجها بدا التمثال محطما متهالك النظرات..

***

عوالم غنية ترسمها الكاتبة «منى» في قصصها، تجسد من خلالها صلة المرأة بالرجل.. أحيانا تحمله مسؤولية عبثه وقلة وفائه وتدفع بطلات قصصها إلى الانتقام.. لكنه يأتي أشبه بانتقام العاجز الضعيف، كانتقام بطلة قصة «كانت تستحم في دمي» من أخت زوجها المتسلطة عليه.

قلب المرأة عندها أكثر من أن تنتقم حتى من الرجل الذي حطم حياتها أو حنانها، وربما يدفعها هواها إلى الركوع عند قدميه بذلة كبطلة قصة عنوانها «في عيوننا يختبئ

الضباب».. والرجل دائما حلم المرأة إن لم تجده في الواقع تخلقه من خيالها كبطلتي قصتيها «نبوءة العرافة» و«أشياء غريبة.. تحدث» وهي من أبرز القصص في المجموعة.. من حيث قدرة الكاتبة على تجسيد الحلم عبر اختلاطه بالواقع لدى بطلة القصة، وقد تهزها الخيانة من الأعماق فتدفع حياتها ثمنا لخيبة أملها كما في بطلة قصة «تمتلئ به من جديد» وبطلة قصة «آخر المساءات».

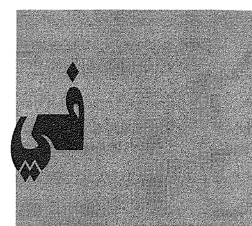
اهتمام الكاتبة منى الشافعي بعالم المرأة جعل من قصصها امتدادا لمجموعتيها السابقتين.. لكن بنضج أكبر وتجربة فنية واعية. وإن الإلحاح على قطبية الموضوع الواحد في قصصها قد يوفر غنى في التركيز على ظاهرة إنسانية محددة.. إلا أنه يحد من انطلاقة الكاتبة إلى رسم جوانب الحياة الإنسانية بشمولها واتساعها، وقد يدفع إلى لون من الرتابة.. وإن كانت قطبية الموضوع الواحد في القصة تتطلب مهارة تقترب من مهارة التخصص لدى الباحث. وإذا استثنينا آخر قصص المجموعة التي تعالج علاقة إنسانية رائعة بين الجد والحفيدة، وتندد بعقوق الأسرة تجاه ربها الطاعن في السن، بعدما أزمعوا على التخلص منه ونقله إلى دار العجزة، فإن قصص المجموعة ذات إيقاع مضموني واحد، وتبرهن على أن الكاتبة قادرة على الخوض في مشكلات إنسانية تتجاوز عالم المرأة والرجل.. بنضج واقتدار.

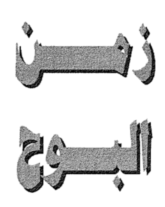
وقد نتساءل.. لماذا حبست الكاتبة منى الشافعي نفسها في سجن جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة؟ ليس من الضروري أن تقيد الكاتبة نفسها بالكتابة عن واقع المرأة بالذات، بل من واجبها أن تظهر قدرتها على الخوض في مسائل حياتية أشمل وأوسع ليتسنى للأدب النسائي أن يتجاوز عقدة الاضطهاد للأنثى وصداها في الأدب.. وينطلق إلى آفاق أرحب من الحياة..

هامش:

* «أشياء غريبة.. تحدث» مجموعة قصصية للكاتبة الكويتية منى الشافعي - منشورات دار قرطاس.. في (126) صفحة من القطع المتوسط.

النزعة الانتقادية





للكاتب
حمد الحمد

بقلم: سمير أحمد الشريف

في نص «زمن البوح»، دعونا نتفق ابتداء أن هذا العمل قصة طويلة لا ينطبق عليها وصف الرواية، إذ الرواية فيها من تفاصيل المكان وإيقاع الزمن على الشخصيات نموا وتأثيرا الشيء الكثير، ناهيك عن الخيط الملحمي الذي يمزج بين تلاحم الشخصيات مع الأحداث واشتباكها في جدلية فنية واقعية رمزية تلامس ضفاف الاسطورة، والزمن قد تجاوز ذلك ولم يعهد لهذا الصنف من الكتابة قراء ومعجبون، اللهم المختص صاحب الرؤية والباحث الأكاديمي.

اما ايقاع العصر فيحتاج إلى عمل مكثف سريع ينتشل المتلقي من أضواء الفضائيات وتفاهاتها.

فضاءات نص الأستاذ حمد الحمد «زمن البوح» حيث الفصول القصيرة

المكثفة والجمل المختزلة محمولة على جناح سارد محايد يطغى فيها النفس المسرحي من خلال الحوارات المطولة ومقدمات الفصول التي تهيئ المسرح لدرامية الأحداث.

لا يمكننا التسليم بمطلق التناول الواقعي لهذا النص، وعلينا إن أردنا الانصاف أن نحمل النص على مستوى رمزي دلالي ولا أجد الكاتب هنا يبتعد عن تحميل الصحيفة بعداً رمزيا يشير به إلى العالم العربي ولرئيس تحريرها رمزا لأي قيادة اطّلعت بحمل مسؤولية في مجمل فضائنا العربي، كما في الصفحات 120 ـ 130 ـ 139.

قبل الوقوف مع بعض ارهاصات النص الفكرية، لابد أن أشير إلى أن عناوين الفصول تحمل دلالاتها في إضاءة مجمل النص وأحداث كل فصل على حد سواء.

ماذا نقرأ في ص 36 ابتداء؟.

«يا أخي موكل شيء ينعرف ينقال أو ينكتب على صفحات الصحف.. الصراحة مشاكلنا منا وفينا والناس إذا ما تلقى مشاكل تخلقها.. وضحّ كلامك، ترى احنا مثل الطرشان في الزفّة.. تمر عليك وحدة شعرها طاير ولابسة ملابس.. الله يستر عليها، هذي السوالف شلون نعالجها؟

بسيطة وأنا أخوك، غض النظر.

يا أخي ماكنا في بلد مسلم وتالي إذا كل مرة بغض النظر بدعم الطوف.

يا وليد الحين دورك، تحدث مع الادارة، ما عندكم ريابيل؟... أنا كوني متدرب، شلون اتدخل في شؤونهم؟

يا أخوان لا تشغلون أنفسكم بهذه الأمور الهامشية وأنت يا وليد ركز على عملك ولا تتدخل في الأمور الشخصية. خلاص يا جماعة ليش ما نغّير الموضوع ونسولف عن ابو عبدالله ونظارته الجديدة؟»

نقرأ من خلال هذا الحوار ارهاصات موّارة ورصد لايقاع تغير اجتماعي جديد، تظهر فيه نزعة الفردية وعدم الاهتمام بالشأن العام والهروب إلى الذاتية بدل مواجهة القضايا الساخنة.

ها هو النص يؤكد مرة أخرى على نفس الثيمة ص 44 «.... يبدو أنك مندفع أكثر من اللازم، أنا حاولت التغيير عبر الكلمة ولكن ما لحقت شيء.

« » : يعني خلاص يستسلم المؤمن؟

« » : لا مابدنا نستسلم لكن كل إنسان له دور ما يقدر يتخطاه، وإذا تخطاه قالوا له أنت خالفت القانون...

« »: إذا أنت تسكت وأنا اسكت إذا شنهو دورنا بها الحياة؟

« »: أنا غريب ويا غريب كون أديب وشوبدنا بها المشاكل..

« »: صحيح كلامك لكن شنهو الحل؟ إذا ما يكون لنا دور في المحيط اللي نعمل فيه؟ إذا احنا مجرد خيالات تدور بلا مشاعر أو حتى مقدرة على ابداء الرأي.

جانب آخر توقف معه النص وتمثّل في أثر التربية والتنشئة على

الفرد وقولبتها السلوكية مستقبلا...
«لم يفعلها من قبل، لم يدر قرص الهاتف من قبل ولم يتحدث مع فتاة، كان ذلك شيئا من المحرمات في حياته.. الآن هل يفعلها؛ ص 59 + 88.
«شنهو تعني.. اقدّم وردة لمنال؟ لا، كرامتي ما تسمح والأسلوب هذا ما يمشي عندي.. تذكر وليد والده عندما يدخل المنزل، يدخله كالأسد الهصور واوامره مستجابة من والدته، الآن كيف يقبل على نفسه أن يقدم وردة لامرأة.. تذكر وليد قول والده «الحرمة ما لها الاّ العين الحمرا» ص 61.

«صراحة يا منال أنا ما تعودت اتحاور مع أي بنت ويمكن المدارس والجامعة ما عودتنا على هذا الاسلوب ص 77، هذا إضافة لكونه مؤشرا سالبا على التنشئة الاجتماعية فإنه غمز من مناهجنا الدراسية التي لا تؤهلنا لخوض غمار الحياة.» الثيمة الأخرى التي يركز عليها النص هي ملامسة قضية هامة من قضايا المجتمع الكويتي تحديدا وهي مسألة (البدون) ولعل إبراز هذا الموضوع يؤكد أهمية وحجم الضرر الذي يصيب بعض الناس.

لم يتمكن (مجبل) من الحصول على الجنسية وشبح البدون يلاحقه ليل نهار رغم أنه ولد بالكويت ودرس في مدارسها وهو يعيش دائما همّ الهوية ومستقبل ابنائه ص 83.

- «ده مجبل مسكين، حتى الجنسية ما حصلش عليها.. حيحصل ايه لأولاده لو حدث له مكروه؟

-: لا تتشائمي.. الله يشفيه

-: هذا مش عايزين يعطوه الجنسية؟ ايه ده؟ مش حرام؟! ص 86».

كما يغمز النص من جانب ضياع حقوق العاملين في بعض المؤسسات الخاصة، والموظف هناك يعمل ويكد وعندما يمرض لا قانون يحميه ولا رعاية كاملة تقدم له أو لذويه

-: «إذا استمر (مجبل) لفترة طويلة في المستشفى من يدفع راتبه؟

-: تدفع الصحيفة راتب شهر وبعدين ينقطع.

-: ومن يصرف على أسرته؟

-: الله سبحانه وتعالى متكفل بعبادة، وأهل الخير ما يقصروا ص 86».

مثل هذا الحل بالطبع مرفوض في دولة المؤسسات التي تحكمها القوانين والأنظمة ولابد للانسان- مطلق الانسان أن يجد ما يؤكد إنسانيته وظيفيا وصحيا وامنا نفسيا.

نقد التيار الديني وقفة اخرى يستوقفنا معها النص:

-: «منال الظاهر دخلت في نفق طويل ولكن احب أوضح أن التيار اللي تتبعينه تيارا غريب علينا.

-: فهمت قصدك.. مشكلتكم أنكم أي تيار مخالف لتياركم تعتبرونه تيار غريب ص 92. وليد: مفترض أنك تعترف بالاختلاف ص 97».

هذا يقودنا إلى التأكيد على ضرورة الانفتاح على الآخر وتقبل وجهات النظر المخالفة والأكيف نهضم ثقافات العالم الآخر وننصهر معه وفيه ونحن نصادر ونرفض بعضنا.

ونتابع ص 181.

«.. اعني أنك اصبحت جزءا من خط سياسي أو اصبحت مثل القالب تمثل صورة ذلك الخط دون أن يكون لك رأي في الحياة.. حكمت على هذا من ملاحظتي لك ولزملائك في الجامعة.. تبدون كنموذج واحد حتى بالشكل، حتى لو تطرح قضية فيكون رأيكم واحدا وهو رأي القيادة..

ـ: هذا رأي خاص يا وليد والشيء الثاني انكم تحملون شعارات وتطرحون قضايا.. ولكن عندما تطبق على الواقع تكتشفون انها لا تقدم ولا تؤخر... يا وليد أنت تعمل في الصحيفة منذ فترة وتقول ان الاسلام دين تسامح ومع هذا ما خلقت جسر تفاهم مع مجمع الصحافة.. هل أنت رافض لهذا المجتمع؟!... فشلت في اقناع الآخرين بقضيتك والدليل انك ما تلقي التحية على بعض الزملاء والزميلات كونهم لا ينتمون للخط الذي تسير عليه ص 181 ـ 182.

ـ: ما احب اخوض في هذا الموضوع لأنه إذا اختلف رأيك عن رأيي يمكن تلصق لي أي تهمة.. ومتى بدأت تلصق التهم بصاحب الرأي المخالف انتهت عملية الحوار رغم أهميته ص 183.

مع أن النص يعلي من أهمية التكافل الاجتماعي ويؤكد على ضرورته في المجتمع فإنه من جانب آخر يغمز من جانب قصور القوانين عن رعايتها لمستحقي هذا التكافل وإقالة عثراتهم.

مسؤول الرواتب تساءل عن احقية (مجبل) في استلام راتبه لشهر آخر، فالقوانين لا تسمح بصرف راتب المتوقف عن العمل، لهذا تقدم باقتراح أن يساهم العاملون بالصحيفة بانشاء صندوق لمساعدة زميلهم بأن يتبرع كل عامل بالصحيفة بجزء من راتبه، فوضع أسرة (مجبل) المالي صعب ولا تحسد عليه ص 93.

السؤال هنا: هل يريد النص أن يصدمنا بحقيقة ضياع الجيل وأن لابد للجيل الجديد من اعادة حساباته في النظر إلى الحياة والواقع بعيدا عن الاطر الشكلية والنظرة الخارجية العامة؟

«: فهمت من اتهاماتك انك بينت هذا التصور على هيئتي وشكلي أو حتى تسريحة شعري، حتى أنك اسقطت عروبتي.. انك تحكم على الانسان من الشكليات ص 98 ـ 99. انك تعيشين حالة اغتراب من الداخل 144. اكتشفت انك لم تكتشفي نفسك 145».

يستمر النص في تعرية المواصفات الفكرية والاجتماعية الزائفة التي لا تجعل من الانسان محورا لها فيحدث الانفصام عن

المجتمع وعن الذات وعن مطابقة الفكر مع السلوك فينشأ الجيل الضائع المشوه بلا هوية أو رسالة أو هدف.

تبتسم (زهور) التي احرقت سنوات عمرها انتظارا للعريس «يا خسارة هم فين، يمكن أنا بلعب بالوقت الضايع» ص 108 ويستنكر وليد الأساليب البوليسية التي يتبعها البعض لتلطيخ سمعة زملائهم وينفصل الموظفون عن واقعهم إذ هم يحملون افكارا في رؤوسهم بينما تصرفاتهم على أرض الواقع لا تمثل قناعاتهم 109، ناهيك عن العلاقات المريضة غير الواضحة والتي يغلفها الغموض والموارية والهروب «حكايتك يا منال مع وليد مثل لعبة القط والفأر» ص 109.

يلامس النص ايضا بعض القضايا الخلافية كوضع العامل العربي الوافد بأهميته وسلبياته.

ها هو (موفق عصفور) محرر الصفحة الثقافية في الصحيفة، يتعرض لتهمة كغيره من الوافدين - من بعض الاصوات التي تعلي من حقيقة ان الوافد لاهم له غير جمع النقود متناسين عمره الذي يضيعه وغربته التي تحترق بنارها ومعاناته بعيدا عن أهله وذويه.

ها هو (موفق عصفور) يتهم أنه يكتب في صفحته الثقافية عن ثقافة بلده اكثر من كتابته عن الثقافة في الكويت وكأن الثقافة لها مذاق قطري ومواصفات اقليمية، ولعل عدم وضوح الخط الفكري لدى منابرنا الاعلامية والخلط النابع من تشتت صورة هذا الفكر في اذهان القائمين عليه احد الركائز التي ساهمت بضياع هذا الجيل، وها هو النص يستوقفنا في الاشارة لذلك:

«: انت تنشر مقالات تسمم جيلا بأكمله.

-: وكيف اعرف أن هذا المقال يسمم الافكار والثاني ما بيسمم؟ كلها مقالات.

-: انت تنشر المقالات اللي بتمس الاسلام والاسلام دينك.

-: انا أقوم بواجبي

-: هل فيه اوامر من الادارة بنشرها؟

-: لا مافي تعليمات واضحة.

-: إذا ليش تنشر هذه المقالات؟

-: هناك تعليمات بعدم نشر رأي واحد.. لأن هذا يرضي القراء وما بدنا نزعل احد.

-: هذا معناه فخار يكسّر بعضه.

-: صراحة، حنا نتبع اسلوب شعللها وولعها. انا مجرد موظف أنفذ التعليمات ولا لي في السوق بضاعة.

-: أنا موظف مثلك وما انشر في الصفحة الدينية الاّ المقالات اللي بتعجبني والباقي مصيره.....

-: اقولك أنا موظف بأخذ راتب آخر الشهر وإذا خالفت التعليمات ما فيه فلوس ويمكن القى نفسي في الشارع وشوتفيدني حضرتك.

-: يعني انا فهمت

-: وايش فهمت

-: بدك تزيد دخلك

-: فيه واحد ما يحب يزيد دخله...؟
«157

ولا نضيف جديدا عما أوحى به النص ولن نسأل اين أصحاب المبادئ وأين رسالة الصحافة وأين حملة مشاعر التنوير؟!

القضية الخطيرة الكبرى، الاشارة إلى خطورة المدارس الأجنبية في بلادنا وكيف تساهم في سلخ الشباب عن مجتمعهم ومبادئهم وآمالهم 159.

اما قضية تأثر علاقة الناس بـ (زهور) ايجابيا واقترابهم منها بسرعة نتيجة تغيرها الخارجي فأعتقد أنه غير مبرر فنيا او فكريا.

نهاية النص جاءت مفتوحة فلم يُشر إذا ما تمت الخطبة أو أن (منال) قد وافقت ام لا، وهذا دليل على أن المسرح مازال يمور بارهاصات لم تنضج بعد، وبهذا يقودنا النص إلى أن النهاية مؤشر على تغيرات ونهايات قد تحدث دون أن تمكن من توقعها.

تمنيت ان يعطي النص مساحة لنمو الشخصية ويفسح المجال لها لتصوير صراعها الداخلي عبر المونولوج والاسترجاع.

تسيطر على مجمل فضاء النص نزعة انتقادية ويلجأ الكاتب إلى محاولة تفكيك البنى السائدة وابراز تناقضاتها بجرأة وهناك رصيد سريع واستقصاء لآثار التحولات على حياة الأفراد وقناعاتهم.

اخيرا: هل يجوز لنا أن نسأل إن كان الكاتب سعيدا عندما وزّع اعترافاته على لسان شخوصه!؟

إيقاع الالتفات والتفات الإيقاع

قراءة في الشعر العربي المعاصر

• د. شرف الدين ماجدولين
- المغرب -

«ولأن الالتفات أساسا يتعلق بالمعنى، ولأن المعنى مجاوز بطبيعته للتصنيف الزماني كان طبيعيا أن يخترق الخطاب الالتفاتي نسق الزمن المطرد» (1).

عز الدين اسماعيل

«وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب». (2).

هنري ميشونيك

سنحاول في هذا المقال أن نعالج إشكالا نقديا يتوخى البحث في الخطاب الشعري باعتباره تكوينا لفظيا منسجما، من العناصر والمكونات، التي لا يتأتى فهمها بالرجوع إلى رصد تمظهراتها الوظيفية المعزولة، ولكن بتدقيق النظر في ترابطها البنائي، ورصد أنحاء تعاضدها النصي، ولا جرم - من ثم - أن يكون إيماننا عميقا بأن أية محاولة لفهم التكوين الشعري، من حيث هو جنس مخصوص من التأليف الجمالي، لن يقيض لها السداد إذا اكتفت بتشريح سماته ومكوناته، واستقطاب بعضها لتفسير الوظيفة الشعرية، بقدر ما ستعمق الهوة بين القارئ والعمل الشعري، وتسهم في تكريس الحضور السقيم للخطاب التجزيئي الذي يعجز عن النفاذ إلى عمق التجارب والرؤى الشعرية، ويخفق في استكناه نبضات التحول الجمالي داخل عوالمه الرمزية.

ذاك - إذن - هو الوازع الذي حدد طبيعة الإشكال التركيبي الذي نعتزم الخوض فيه، عن علاقة أساليب الالتفات بالمظاهر الإيقاعية، في تجارب تمثيلية من الشعر العربي المعاصر، فهو انشغال يتوخى النظر في تقنية أسلوبية ترتبط بحقل المعنى وتندرج ضمن أحد مباحث البلاغة العربية، ثم العمل على تفسير علاقتها بمظاهر متصلة بمكون شكلي هو الإيقاع، وذلك ضمن ثنائية تركيبية أرحب تسعى إلى فهم طبيعة الجدل الضمني بين التنويعات الأسلوبية -

كطاقة تعبيرية - والبنية الإيقاعية من حيث هي رؤية فنية وخيار بنائي.

وليس من شك في البداية بأن الإيقاع من خصائص الشعر الثابتة. ويمكن تصنيفه في هذا السياق بأنه المكون الجمالي الأكثر إثارة للجدل في تراث النظر الشعري، والعنصر الذي طالته أكثر من غيره منازع التحويل والاستحداث، وإعادة الفهم والصياغة. والحق أنه على الرغم من تطور مفهوم النقد عن الإيقاع وتعدد مستويات تمثله في التجريب الشعري فإن الخلاف لايزال محتدما عن حدود هذه المستويات، فمن رأي يقول بحصر الإيقاع في الوزن والقافية، إلى رأي يضيف النغم والجرس، إلى آخر يجعل الإيقاع في البنية الصوتية ككل، وغيره يضيف إيقاع الدلالة والأفكار. وفضلا عن هذا الخلاف يوجد خلاف آخر بخصوص المصطلح، فمن النقاد من يسمي الوزن والقافية إيقاعا خارجيا، والجرس والتناغم المعجمي والتنويع البلاغي إيقاعا داخليا.

ومنهم من يرى عكس ذلك، أي أن الوزن هو الإيقاع الداخلي - لأنه يتعلق بالبنية العميقة غير المتعينة - بينما يشكل الإيقاع الصوتي بنية سطحية قابلة للإدراك الحسي وهو ما يمثل إيقاعا خارجيا. على أننا نرى في هذا السياق رأيا مخالفا للرأيين معا نذهب فيه إلى اعتبار المستويين معا متعلقين بالبنية الخارجية، ونحصر بالتالي البنية الداخلية للإيقاع في تواتر الدلالة وتشكل الصور وتدفق ينبوع الخيال. فالإيقاع الداخلي حركة خفية تضمن فعاليتها في البناء المعنوي للقصيدة وفي نسيجها غير الصوتي، وهي من دينامية مستترة ولازمنية، بينما الإيقاع الخارجي تنويع وزني ونغمي ممتد، يشمل كل التوازنات والتماثلات الصوتية المتكررة بنسب معينة وبوتيرة خاصة.

لن نعدم - إذن - أسبابا موضوعية مقنعة لوصل التجلي الإشكالي للإيقاع،و بدينامية الحضور الجمالي لآلية الالتفات في حقل الشعر. ففي معرض تحليل الإيقاع الخارجي يمكن التعرض إلى التنويعات البلاغية باعتبارها عنصرا إيقاعيا أساسيا، وبما أن الالتفات مكون بياني فإن له علاقة مباشرة بهذا المستوى الإيقاعي. لكن ليس هذا ما نرمي إليه بالضبط في هذا المقال، فالعلاقة أثرى وأعقد من أن ترصد في هذا الحيز الضيق، إذ يمكن إقامة الدليل على وظيفية الالتفات في البناء الوزني ذاته؛ فحين يلتفت الشاعر في خطابه فإنه يكسر البناء الكمي للتفعيلة، ويحدث خللا وزنيا ينتج عنه انحراف من البنية العروضية السليمة إلى الإبدال المعتل، كما أنه قد يؤدي في حالات أخرى إلى الخروج من إطار المفرد إلى تنويع من البحور. هذا من جانب ويمكن - من جانب آخر - إقامة الدليل على فعالية الالتفات الإيقاعية في طبع انسيابية الدلالة، والتأثير في تنامي الصور، والتحكم في سريان الرؤية التخييلية عبر أطواء النص وثناياه، تصعيدا وتوتيرا وخلخلة وتحريفا وتنويعا.

لكن ما الذي يكفل للالتفات كل هذا

القدر من الوظيفية الفنية في التشكيل الإيقاعي؟

لعله إذا عدنا إلى بعض النصوص النقدية الكلاسيكية وأنعمنا النظر في ما تختزله من سمات تكوينية لعملية التخاطب أولا، ثم للعملية الشعرية بعد ذلك، فإننا قد نضع يدنا على قسط وافر من الحقيقة التي تجعل لتقنية الالتفات تلك الفعالية الخصبة في طبع البنية الإيقاعية. فالالتفات بداية - وكما جاء في تعبير ضياء الدين بن الأثير:

«حقيقة مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل و من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك» (3).

وإذا كان ضياء الدين بن الأثير يقرب الناقد من علة التسمية فإنه يلفت انتباهه إلى ما يحتفظ به دال «الالتفات» من دلالة مرجعية مؤثرة أوان اندراجه في حقل مخصوص للبلاغة هو بلاغة الخطاب. في الوقت الذي يذهب فيه تعريف ابن رشيق إلى استثمار هذه الصوى الدلالية في تعميق الوعي الأسلوبي بتقنية الالتفات، وربطه بجنس الشعر خاصة. يقول:

«و (الالتفات) هو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك... وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشذ عن الأول» (4).

ولعل الحكمة في تصريف الكلام على هذا المنوال - كما جاء في تعليق نجم الدين بن الأثير - «الجولان في جوانب المعالي» (5)، على نحو حر، منطلق، لا تعوزه قوة التأثير، ولا القدرة على تسنم أرقى مدارج الخيال؛ و«لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء فيه»)6). إن الشاعر إذ يلتفت لفظا، يؤكد المعنى ويثبته، بقدر ما يشخصه، ويرفده بنبض الحياة ويمنحه - من ثم - صفتي الجرأة والإقدام، التي منها وسم الالتفات بـ: «شجاعة العربية». فالالتفات من هذه الجهة «شبيه بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير، والقرب والبعد والإقبال والإدبار» (7).

يتعلق الالتفات إذن: «بما يجري في حدود الخطاب الأدبي من انحراف للنسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوي آخر لا يطرد معه. والدافع إلى هذا الانحراف من جانب منشئ الخطاب يحمل وظيفة دلالية وبنائية هامة» (8) منها الوظيفة الإيقاعية موضوع حديثنا، فمنشئ الخطاب قد لا يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق انحراف النسق عن مقتضى الوضع الذي أخذ به سلفا، فيجئ هذا الانحراف موفيا بالقصد المعنوي متعديا إياه إلى إكساب القول دينامية

مـؤثرة في نسج الكلام وتوقـيـعـه، فـيـجـمـع بذلك بين سـداد القـصـد وجمالية الإيحاء.

يتضح - ولا شك - مما سبق أن ثمة مسوغاً نقدياً لبحث نسيج العلاقة بين الالتفات والمظاهر الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر. وسيتخذ تحليلنا، لهـذه الجـمـاليـة الأسلوبيـة، ثلاثة مـسـتـويات تنقـسـم تبـعـا لتـجـليـات الإيقاع الشعري. وهكذا سنتحدث في البـداية عن عـلاقـة الالتـفـات بإيقـاع الوزن، ثم بعد ذلك عن علاقة الالتفات بإيقـاع البنيـة الصـوتيـة، ثم أخـيـرا سنتـعـرض لعـلاقة الالتـفـات بإيقـاع المعنى الشـعـري. كل ذلك من خـلال نماذج تمثـيليـة من شـعـرنا العـربي المعاصر.

١ـ التفات الوزن:

وتتحقق العلاقة المركبة والوظيفية بين أسلوب الالتـفـات وإيقـاع وزن الشعر العربي المعاصر، حين ينتج عن استخدام أسلوب الالتفات - في مقطع من المقاطع الشعرية - انحراف وزني ما، يتخذ عدة مظاهر:

١ـ فـقـد يتـخـذ مظهـر الانتـقـال من تفـعـيلة إلى تفـعـيلة أخـرى مـغـايرة، بإدخال تعديل/تعديلات في أجزائها وإخراجـها مـخـرجـا مـغـايرا لما كـانت عليه قبل الالتفات.

2ـ أو قـد يتـخـذ مظهـر الانتـقـال من بحـر إلى آخـر مـغـاير (مـوجـود أو مـحـدث)، مـبـاشـرة بعـد الالتفـات في سياق القصيدة الواحدة.

يقول أدونيس في قصيدة «ريمان لوباشوفسكي»:

رأس مـــهـــيـــار يدمى، يـجف،
وينأى.. كأن الحطام
راية للخلاص
اكـتـشـفت أنني مـقـعـد وليس لي قدمان
والأرض أمـامي أضيق من القدم (٩)

يتحقق الالتفات في هذا المقطع حين يتم الانتـقـال من صـيـغـة الغـائب إلى صـيـغـة المتكلم، ومن أسلوب الحكي إلى أسلوب الخطاب: (يدمى، يجف، وينأى/اكـتـشـفت) وينتج عن هذه الطريقة الشـعـرية في الالتفات تحول بين في الوزن، يخرج به من نظام إلى آخر مخالف يتضح في التقطيع الآتي:

رأســـــمـــــه/ياريد/مى
يجف/فوين/أى كأن/نلحطام
فاعلن فاعلن فـاعلن فعلن فاعلن فاعلان
رايتن / للخلاص
فاعلن فاعلان
اكـشـف/تأنن/نيـمـق/عـدن و/ليسلي/قدمان
فاعلن فـعول فـعلن فـعول فاعلن فعلان

يتبين - ولا ريب - التحول الذي يتم مـبـاشـرة بعـد أسلوب الالتـفـات، من وزن عروضـي مـألوف، هو المتدارك، (فاعلن ثمان مرات)، إلى وزن غريب، لم يسـتـعـمله القـدمـاء، هو مـزيج من تفـعـيلة المتدارك (فـاعلن) وتفـعـيلة المتقارب المقبوضة (فعول)، وهو وزن مـخـالف لما جـاء في السطرين الأول

والثاني بنيا على المتدارك. والالتفات الذي يحدث هنا هو بالإضافة إلى كونه يكسر الإيقاع المطرد للتكرار الكمي المتماثل، يشعر المتلقي بتحول وزني ينسجم والدلالة المعنوية الناتجة عن تحول الخطاب من الغياب إلى الحضور، ومن الحكي إلى الإنشاء، وكأن الشاعر بإحداثه لهذا الانحراف لهذا الانحراف الوزني يسعى إلي تنبيه المتلقي إلى صيغة الخطاب الاستفهامية عبر توتير سياق تمثلها.

وقد نلاحظ مظهرا آخر من مظاهر هذا التحول الوزني المقترن بأسلوب الالتفات في قصيدة أخرى لأدونيس، لكن بصيغة أخرى مخالفة، يقول:

ليكن
جاءت العصافير وانضم لفيف الأحجار للأحجار
ليكن
أوقظ الشوارع والليل
ونمضي في مواكب الأشجار
الغصون الحقائب الخضر والحلم وساد
في عطلة الأسفار (١٥).

يقع الالتفات هنا في السطر السادس، عندما ينتقل الخطاب من الحكي بصيغة الجمع الحاضر، إلى الاستفهام (نمضي/ الغصون). ويتبع هذا التحول في الخطاب تحول إيقاعي بالغ الخصوبة، لكن هذه المرة ليس من بحر إلى بحر مغاير، بل من نظام تفعيلي إلى آخر مختلف ضمن نفس الصيغة الوزنية. وهو ما يكشف عنه التقطيع التالي:

ونمضي / فيمو / كبلأش جاري
فعولن فعلن فعولن فعلن
ألغصو / نلحقا / ئبلخض / رولحل / موسادن
فاعلن فاعلن فعولن فعولن فعلاتن

وكما يلاحظ فقد تغير نظام التفعيلات في هذا الوزن الذي هو مزيج من المتدارك والمتقارب، ذلك أنه في السطر الخامس نلاحظ تكرار (فعولن) بالتناوب مع تفعيلة (فعلن)، في حين يبتدئ السطر السادس بتفعيلتين من (فاعلن) تفعيلتان من (فعولن)، لينتهي السطر بتفعيلة مخبونة مرفلة من تفعيلات المتدارك (فعلاتن)، لا نعثر عليها في السطر الخامس الذي ينتهي بتفعيلة (فعلن) من وزن الخبب.

ويمكن أن نعثر على العديد من الأمثلة للتدليل على هذه العلاقة في مظهرها الوزني لدى كل من أمل دنقل وبلند الحيدري وفدوى طوقان وأحمد المجاطي وغيرهم، إلا أننا سنكتفي بهذين المثالين لننتقل إلى مظهر آخر من مظاهر العلاقة بين الالتفات والإيقاع، ذاك المتعلق بالبنية الصوتية.

2ـ التفات البنية الصوتية.

إلى جانب المظهر الوزني للإيقاع ثمة ـ كما أسلفنا ـ المظهر الصوتي، والذي يتحقق في اللغة الشعرية: قافية وجرسا ونغما وتركيبا موقعا.

والإيقاع في هذا المستوى خصيصة بنيوية تنطوي على أثر جمالي ومعنوي موح، حينما تنخرط بحذق وإتقان ضمن التشكيلة العامة للبناء الإيقاعي للقصيدة. وعلاقة الالتفات بهذا المستوى وبما يختزله من إمكانيات جمالية هي من صميم الطاقة المؤثرة للإيقاع الخارجي للقصيدة؛ فالالتفات؛ بما هو أسلوب بلاغي في التحول، يسعف النص الشعري بإمكانات التنويع الإيقاعي نغما وقافية وجرسا. وعليه فكثيرا ما نصادف في النصوص الشعرية المعاصرة ذلك التحول - داخل النص الواحد - من نظام تقفية إلى آخر مخالف له والذي يتبعه تحول على مستوى البناء اللغوي والجرسي عموما، بل إن هذه الظاهرة شكلت إحدى أبرز خصائص الشعر العربي المعاصر من حيث بناؤه الإيقاعي، ولقد تجلى لنا من خلال فحص مجموعة من النصوص، أن مظاهر هذا التحول تتأسس - في بنية أغلب القصائد - على أساليب الالتفات، مما يحقق تلاحما نوعيا بين الأسلوب والبناء الشعريين.

يقول خليل حاوي في مقطع من قصيدته «العزر»:

جاعت الأرض إلى شلال أدغال
من الفرسان، فرسان المغول
هيكل يركع في النار
تئن الكتب الصفراء، تنحل دخانا
في حداءات الخيول

يسترسل خليل حاوي، في هذا المقطع، في تصوير عقم العزر وانكساره، وعبثا تذهب محاولات الزوجة - التي يشتد جوعها الجنسي - في استثارة رجولته. وأمام هذا الصراع، وفي فورة من فورات توقها، تتمنى الزوجة إشباع رغبتها ولو من مصدر شرير أو من قوة مدمرة (فرسان المغول).

لكن الشاعر يعد هذه الأسطر التي تتصارع فيها الرغبة مع اليأس، والخيبة مع الأمل، يلتفت في أسطر موالية مناشدا أطياف الموت بقوله:

غيبيني وامسحي ذاكرتي، فيضي
ليالي الثلج في الأرض الغريبة
غربة الثلج، وموت الدرب
والجدران في الأرض الغريبة
(١١).

ولا شك أن التحول واضح في المقطع الثاني، حين يحدث الالتفات الشعري من صيغة الإخبار بأفعال الماضي إلى صيغة الخطاب بفعل الأمر (جاعت الأرض/ غيبيني). وهو ليس تحولاً على صعيد المعنى فقط، وإنما هو تحول في المبنى النغمي المتنامي بين المقطعين أيضا، ففي المقطع الأول تنبني القافية المهيمنة على روي اللام (أدغال/ المغول/الخيول) بينما تسيطر قافية الياء في المقطع (الغريبة / الدرب / الغريبة) كما أنه إذا كان المقطع الأول يشهد حضورا مكثفا لحرفي النون واللام كحرفين متناغمين صوتيا، فإننا نشهد في المقطع الثاني تكرارا

ملحوظا لحرفي الغين والباء، الشيء الذي يحدث انقلابا إيقاعيا على مستوى النغم والجرس. وإذا نحن أضفنا إلى ذلك أن المقطع الأول يعتمد المد بحرف الألف (جاءت / شلال / أدغال / فرسان / النار / الصفراء / دخانا / حداءات) والمقطع الثاني يغلب عليه المد بحرف الياء (غيبيني / امسحي / ذاكرتي / فيضي / ليالي / الغريبة) - انسجاما مع تحول الضمائر من الغياب إلى الحضور ومن السرد إلى الخطاب - لأمكننا القول إن أسلوب الالتفات في هذه القصيدة آلية إيقاعية جوهرية في تأثيث التشكيل الصوتي بالانحرافات النغمية الحادة والغنية بالإيجاءات.

والظاهرة نفسها يمكن ملاحظتها في إحدى قصائد الشاعر المصري أحمد عبدالمعطي حجازي، التي يقول في أحد مقاطعها:

الموت في الميدان طن
العجلات صفرت، توقفت
قالوا: ابن من؟
ولم يجب أحد
فليس يعرف اسمه هنا سواه،
«يا ولداه»!
قيلت وغاب القائل الحزين،
والتقت العيون بالعيون،
ولم يجب أحد

ففي هذا المقطع تتشكل القافية من حروف النون والدال والهاء (طن / حزين / ابن من / العيون / أحد / سواه / والداه)، بالإضافة إلى قافية تائية لم ترد في السطر الثاني (توقفت). وإذن فإن القافية المهيمنة هي قافية النون التي تكررت أربع مرات، في حين لم تتكرر قافية الهاء وقافية الدال إلا مرتين والتاء مرة واحدة، كما أن أسلوب هذا المقطع لا يتوفر على تنويعات بديعية تذكر، اللهم إلا بعض الموازنات الباهتة من مثل (صفرت / توقفت) (سواه / ولداه) وتبقى لغة المقطع على العموم وصفية عاطلة من المحسنات اللفظية.

بعد هذا المقطع مباشرة، يلتفت الخطاب من الوصف المشهدي، والإخبار بواقعة مضت وانقضت، إلى تقرير حقيقة ذهنية مستمرة في الحضور هي بمنزلة الاستنتاج أو الخلاصة التأملية. حيث يتدخل بشكل واضح صوت الشاعر معلقا على الحدث:

فالناس في المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد
الصدر كان قد همد! (12).

والحق أن هذا الالتفات الخافت يكاد يبعث الشك في كونه مجرد انحراف خطابي اقتضاه السياق اللغوي على جهة الضرورة واللزوم، لا على جهة الاختيار الذي يشترط في الالتفات الصحيح، بيد أنه على ضعف صيغته الأسلوبية تلك فهو يضمر ذلك الانقلاب الفجائي في تواتر المحتمل من القول، مما يتحقق معه جوهر القصد من آلية الالتفات، ويفي من ثم بمقاصد مواكبة البناء الصوتي للتحول

الخطابي. ففي هذه الأسطر نستشعر تحولا إيقاعيا ملموسا يصحب الالتفات الأسلوبي من الوصف الإخباري إلى الخطاب الإنشائي، حيث تتوحد القافية في روي الدال، ويبني الشاعر مقابلة ناجحة بين الموت والميلاد، ويقوم بتوحيد حرف المد في الألف (المدائن / الكبرى / جاء / مات)، مما يخلق إيقاعا نغميا ينحرف عن ذاك الذي ساد في المقطع السابق، ويفلح في رفد الإيقاع العام للقصيدة بخصائص جديدة على قدر كبير من الخصوبة والاتجاه.

3ـ التفات إيقاع المعنى:

ويشكل التلازم بين أساليب الالتفات وتجليات إيقاع المعنى، المظهر الأخير من مظاهر العلاقة بين بلاغة الالتفات ومكونات الإيقاع الشعري، التي عملنا على رصدها في هذا المقال. ويتعلق هذا المستوى أساسا بما يحدثه الانحراف القصدي من صيغة خطابية إلى أخرى - ضمن سياق شعري خاص - من تحول في تواتر الأفكار وخلل في تداعي المعاني المتضمنة في المقطع أو القصيدة؛ أو بتعبير آخر، فإن هذا المستوى يتعلق بما ينتجه التفات الدوال اللفظية من انحراف في إيقاع المدلولات داخل النص الشعري؛ من مثل ما يرد في قصيدة «أغنية انتصار» لعبدالوهاب البياتي التي يقول في أحد مقاطعها:

يا دما سال على أبيات إيلوار الحبيبة

شاعر الحب الذي بالأمس غنى في الطريق

للنجوم الزرق للأطفال:

«إيلوار صديقي»

إنهم أعداؤه الفاشست عادوا من جديد

يصفعون الليل والمأساة في الفجر الوليد

يصور هذا المقطع حقيقة التناقض الاستعماري، ويلتجئ في سبيل تحقيق هذا المأرب إلى شحن الأسلوب التصويري بنبرة تراجيدية تسري وتتنامى على امتداد الأسطر الشعرية للمقطع، متخذة إيقاعا تصاعديا: فقوى الشر التي مرغت قيم الحضارة في الماضي، هي نفسها التي تعود من الجديد - مع الاستعمار - لذبح المقاومة، ورمز إيلوار المستحضر هنا هو شاهد الإدانة لتلك القوى ولادعاءاتها الزائفة. لأجل ذلك قدم المعنى في هذا المقطع في تشكيلة صورية تكتسحها سمة الدرامية، ويخضبها الانفعال المكلوم، وتأخذ بها النبرة الاحتجاجية كل مأخذ.

بيد أنه بعد هذا المقطع / الصورة، لا يلبث الأسلوب الشعري أن يستكين ويستعيد هدوءه، مباشرة بعد أن يلتفت الخطاب من صيغة الإخبار بضمير الغائب إلى صيغة الدعاء بضمير المخاطب. وهو ما يمكن ملاحظته في الأسطر التالية:

لك يا نافذة في ليل إفريقيا «السلام»

ولك النصر

وللفاشيست «الموت الزؤام» (13).

هكذا يسترجع الإيقاع الشعري توازنه بيسر، ويشرع في تشرب معنى مغاير، أقل حدة وأكثر استكانة،

ينتقل فيه من المناجاة الدرامية للذات والآخر (ومن نبرة الوصف الاتهامي والاعتراف التطهري)، إلى مخاطبة الضحية والجلاد معا، بدعاء يختصر مسافة التقاطب بينهما (لك السلام / للفاشست الموت الزؤام)، ويؤطرها في سياقها التجريدي كعلاقة مستحيلة متناهية البعد، أشبه ما تكون بثنائية الحياة والموت. وكأن الالتفات هنا جاء ليرسم خطاطة تأملية عن الموقف برمته، بعد أن التقطت تقاسيمه الصورية فيما سبق.

وفي قصيدة أخرى لأمل دنقل، بعنوان «الطيور»، نستطيع تلمس الثراء نفسه، في هذا التحول المتلازم الذي يعقب الالتفات، مع اختلاف في الوسيلة بطبيعة الحال. يقول في أحد مقاطعها:

الطيور معلقة في السماوات
ما بين أنسجة العنكبوت
الفضائي: للريح
مرشوقة في امتداد السهام
المضيئة
للشمس،
(رفرف
فليس أمامك ـ
والبشر المستبيحون
والمستباحون: صاحون ـ
ليس أمامك غير الفرار..
القرار الذي يتجدد.. كل صباح)
(14).

يقع الالتفات هنا في السطر الخامس (رفرف)، حيث يتم الانتقال من صيغة الإخبار إلى صيغة الأمر، ومن الجمع غير العاقل (الطيور)، إلى المفرد المطلق، الذي يشمل الطير كما يشمل الإنسان.. ويصاحب هذا الالتفات، الذي يطول المعنى الرمزي للمقصود بالخطاب، تحول في إيقاع المعنى ذاته، فبدلا من الصورة المركبة المترفة مجازا للطير المعلقة، يحضر أسلوب الأمر التقريري المشتعل مرارة وحماسا. ومن رماد المعنى السادر في الخيال ينهق الخطاب الحجاجي المصطخب. وكأنما الالتفات في هذا المقطع طاقة تكوينية تنقل نبض الواقع للمعنى الشعري، وتضخ إيقاعه بقلق الحس المتنامي. مما يؤكد صدق الدعوى التي تزعم:

«إن الأثر الجمالي الذي يحققه الالتفات لدى المتلقي ليس المرجع فيه إلى مجرد التنويع... بل هو التنويع الأسلوبي الذي يحمل دلالة» (15).

***

تلك كانت بعض تمظهرات العلاقة التركيبية بين الالتفات والإيقاع في نماذج تمثيلية من الشعر العربي المعاصر، حاولنا من خلال رصد بعض تجلياتها الجزئية ـ في هذا المقال ـ أن نمهد السبيل لطرح سؤال أشمل عن علاقات البلاغة الخطابية بمقولات الإيقاع الشعري، سؤال لن نستطيع بكل تأكيد أن ندعي حسمه في مجمل قضايا الشعرية العربية، كما لا ندعي أنه يجب ما طرح قبله من أسئلة في الشعريات المختلفة. ولكن لعله أن يكون مدخلا سليما إلى التخفيف من غلواء الفصام المنهجي الذي شاب المقاربات الشكلانية للشعر ردحا طويلا من الزمن.

هوامش:

(1) - «جماليات الالتفات»، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، مج: 2، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، رقم (59) - 1990، ص 910.

(2) - Henri Meschonnic, Critique durythme Ed: Verdier. Paris, 1982, P. 70.

(3) - المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج: 2، ص178.

(4) - العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، 1981، ج: 2، ص 45.

(5) - جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، مطبعة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص118.

(6) - أبو القاسم الزمخشري، الكشاف، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1966، ج1، ص13.

(7) - نجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز، مصدر مذكور، ص118.

(8) - عز الدين إسماعيل، «جماليات الالتفات»، مرجع مذكور، ص905.

(9) - الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار العودة، بيروت، 1988، ص 584.

(10) - نفسه ص 564.

(11) - ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، 1984، ص264.

(12) - ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، دار العودة، بيروت 1982، ص143.

(13) - ديوان عبدالوهاب البياتي، مج1، دار العودة، بيروت، 1990، ص 250 - 251.

(14) - الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت - مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985، ص 384.

(15) - محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرياض، 1993، ص59.

نصوص الحنين

إلى الطفولة

عند غازي القصيبي

• د.عبدالله بن محمد العضيبي
جامعة أم القرى

تكشف قراءة دواوين غازي القصيبي عن حضور مدهش للطفولة في نصوصه الشعرية، ذلك الحضور الذي تتحدد من خلاله رؤية الشاعر لهذه المرحلة التي يمر بها الإنسان في حياته. ولعل من أبرز ملامح هذه الرؤية وضوحا إحساس الشاعر المرير بفقده لها. فهي تجسد أجمل لحظات عمره الذي يشده الحنين إليه. وإذا كنا نلمس ذلك في العديد من النصوص التي احتوتها دواوينه، فإننا نقف لديه على نصوص شعرية أخرى شكّلت عبر أبياتها ذلك الحنين، حيث أصبحت الطفولة ملاذا يهرب إليه من وطأة واقعه شأن كل شعراء الرومانسية. ولكي ندرك فاعلية هذا الحضور للطفولة لديه، ونلمس العناصر الفاعلة في تكريس هذا الحنين في شعره، حتى أصبح يعاود مقاربة هذا الموضوع أكثر من مرة، فإننا بحاجة إلى وقفة أمام نصوصه التي جسدت ذلك كل على حدة في محاولة لاستنطاقها.

(١)

تمثل قصيدة (هيا خذاني) أولى القصائد التي تعكس ذلك الهروب. ففي هذه القصيدة التي يخاطب بها الشاعر طفليه، تتجلى لنا رغبته في القفز على واقعه بالفرار إلى الطفولة.

والشاعر يستهل قصيدته بخطاب طفليه قائلا(١):

ها أنتما تضحكان
وتارة تبكيان

وهذا الخطاب يرسم لهما صورتين مختلفتين إلى درجة التناقض (الضحك - البكاء)، وهذا ما لا يمكن تفسيره إلا عبر مواصلة قراءة الأبيات إذ قد تقدم لنا ذلك التفسير. حيث ينتقل الشاعر بعد ذلك للحديث عن ذاته، فيواجهنا ضمير (الأنا) مكرسا لهذا الانتقال، إذ يقول:

أما أنا فدموعي
حبيسة في كياني
وحين أضحك تندى
في ضحكتي غصتان

والشاعر يستهل حديثه عن ذاته بالدموع - على النقيض تماما من حديثه عن طفليه - وهذا دال على غلبة الحزن في واقعه. غير أن هذه الدموع عاجزة عن أداء فعلها الطبيعي بالتدفق فهي حبيسة داخله. وتوحي كلمة (حين) بالندرة، حيث يستدعيها الشاعر في إشارته إلى الضحك/ الفرح، إذ نلمس من خلالها ندرة هذا الفعل الإنساني في حياته. ويأتي فعل الضحك مصحوبا بفعل آخر يكاد يلغي وجوده وهو (تندى) بما يحيل عليه هذا الفعل من دلالات تشير إلى الدمع والبكاء. والضحكة (مفرد) بإزاء (غصتين) مثنى، فالضحك يأتي ممزوجا بالدمع/ المرارة التي تطغى عليه، فكأنما ليس له وجود حقيقي.

إن هذين البيتين يفسران حالة التناقض في بيت الاستهلال. فالشاعر يكشف عن إحساسه بالعجز عن التعبير عما يعيشه من انفعالات - بينما يستطيع طفلاه أن يفعلا ذلك. وإحساسه بالعجز يستدعي البحث عن تفسير له، وهذا ما يتحقق من خلال قول الشاعر بعد ذلك:

رأيت عبر الليالي
ما لستما تريان
سمعت عبر الليالي
ما لستما تسمعان
فمات قلبي وماتت
روحي ومات لساني

والبيتان يكادان يكونان صورة مكرورة لولا اختلاف الفعل. الشاعر خلالهما يوازن بينه وبين طفليه. فهم جميعا يمارسون الأفعال ذاتها (الرؤية - السماع)، إلا أن الاختلاف بينهما يأتي من خلال صيغة هذه الأفعال. فالشاعر يرتبط بصيغة الماضي (رأيت - سمعت)، أما طفلاه فبالمضارع (تريان - تسمعان) فالرؤية والسماع لديه يتحركان من خلال الماضي في ضوء ما تختزنه الذاكرة من تجارب مريرة عن هذا الماضي، بينما الرؤية والسماع لدى طفليه يتسمان بالآنية، إذ ينطلقان من اللحظة ذاتها دون أي مرجعية زمنية.

وإذا كان الشاعر لم يفصح عن تفاصيل هذه الرؤية/ السماع الماضوية لديه، فإنه أراد أن يترك لخيال المتلقي مساحة يتخيل فيها ما

يشاء، وذلك عبر تصويره لانعكاس الرؤية/ السماع عليه في قوله:

فمات قلبي وماتت
روحي ومات لساني

فالموت قد دب في كل شيء (القلب - الروح - اللسان)، وهذه الرموز بما تحيل إليه من دلالات، شكّلت - بموتها - حاجزاً بين الشاعر والعالم وما فيه من متعة، إذ أصبحت تحول دون تفاعله معه، بل تجاوز ذلك إلى رفضه.

فما أطيق مراحاً
وأنتما تمرحان
ولا أسيغ غناء
وأنتما تهزجان

فالشاعر يجسد عمق المسافة في التفاعل مع الحياة عبر موقفين: أحدهما يرفض المرح والغناء - بما يرمزان إليه من دلالة الاستمتاع بالحياة - وهذا موقف الشاعر، وأما الآخر فيمارس ذلك، وهو موقف طفليه.

وفي ظل هذا الواقع يصبح الهروب وسيلة الشاعر للخلاص من ذلك. ولهذا فإن القصيبي يستنجد بطفليه، قائلا:

هيا خذاني خذاني
إلى شباب الزمان
إلى عوالم سحر
مصنوعة من حنان
أبوابها من غيوم
وسقفها من أغاني
تجري الدقائق فيها
سعيدة والثواني

والشاعر يتعامل هنا مع معجم الطفولة عبر استخدامه لمفردة قوية الحضور لدى الطفل (هيا) فكأنه يتقمص شخصية الطفل. ويشكّل تكرار الفعل (خذاني) إصرارا من الشاعر، ورغبة قوية في الخلاص من واقعه. كما تكشف هذه الأبيات عن رؤيته للطفولة، وهذه الرؤية تعكس من خلالها مجموعة من الرغبات النفسية التي يفتقدها الشاعر، ويرى أن الطفولة ملاذه للوصول إليها لاقتناصها. فهي (شباب الزمان)، وهذه الإشارة إلى الشباب تعطي دلالة بإحساسه بتقدمه في العمر.

إلى عوالم سحر
مصنوعة من حنان

فالطفولة انسلاخ من الواقع إلى ما يتجاوزه، إلى السحر بكل ما تختزنه هذه المفردة من دلالات على الدهشة والإثارة والإبهار ومجاوزة الواقع، ويحيل الحنان إلى هذه العاطفة الإنسانية التي ينالها الأطفال، وكأن عودة الشاعر إلى طفولته تحقق له أن يحظى بها، وربما كان ذلك يرمز إلى إحساس الشاعر بفقده للعلاقات الإنسانية.

أبوابها من غيوم
وسقفها من أغاني

والأبواب تشكل علاقة الإنسان بالعالم، وكونها من غيوم، يدل على أنها مصدر للحجب، والشاعر عبر هذا التشكيل التصويري سعى إلى عزل ذاته عن ماضيه الذي يؤرقه، فالغيوم تحجب الرؤية، والأغاني بإيقاعاتها تحجب أي صوت عداها فلا رؤية ولا سماع.

تجري الدقائق فيها
سعيدة والثواني

واختيار الشاعر للفعل تجري - رغم أن المعجم اللغوي يتيح له استخدام

مفردات أخرى مرادفة دون أن يختل إيقاع البيت مثل تمضي، تغدو.. إلخ - إنما جاء للدلالة على إحساس ببطء الزمن، الذي يؤكد شدة وطأة الهموم عليه، وعلى الرغم من أن (الثواني) قد تكون جاءت لتتناسب مع القافية، فإنها تحمل دلالة أخرى، إذ يهدف من خلالها إلى التأكيد على أن الزمن يسير على وتيرة واحدة من السرعة حتى في تفاصيله الجزئية.

وعلماني قليلاً
من بعض ما تعلمان

إن فعل الأمر يجسد روح المفارقة، حيث يصبح الطفل مصدراً للمعرفة لا متلقياً لها، إذ يسعى الشاعر عبر ذلك إلى تجاوز واقعه، وهذا ما جعله يكتفي بالأقل قليل + من + بعض.

وأرجعاني صغيراً
يلهو كما تلهوان

إن هذا هو غاية النص، وهو العودة إلى الطفولة، حيث يعيش الشاعر واقعاً جديداً، ويعكس الالتفات من المتكلم إلى الغائب الرغبة في الانفصال عن الواقع والتحول إلى طفل يمارس ما يفعله الأطفال.

وقد كان إيقاع المجتث الذي يتسم بسرعته (مستفعلن فاعلاتن) ملائما لموضوع النص، فالطفولة عالم يتسم بإيقاعه السريع، والشاعر قد أشار إلى ذلك في أحد أبياته.

(2)

وقد عاود الشاعر مقاربة هذا الموضوع الشعري مرة أخرى في قصيدته المسماة (نفر فديتك).

والقصيدة تكشف عن طبيعة موضوعها مع مفردتها الأولى، إذ تقول(2):

نفر ـ فديتك ـ نحو الطفولة
لو ساعتين
فنأكل في الشمس تفاحتين
وألقي عليك بفزورتين
ونغرق.. نغرق في ضحكتين

والشاعر في استدعائه للمرأة عبر هذا النص يكشف عن إدراك لطبيعة عالم الطفولة، هذا العالم الذي لا تتحقق متعته بالتوحد مع الذات، بل بوجود من يشاركها. وتأتي الجملة الاعتراضية بما تحمله من دلالة؛ لتشكّل عامل إغراء للطرف الآخر للاستجابة وعدم الرفض. وليس تحديد الزمن (ولو ساعتين) إلا تعبيرا عن رغبة ملحة في الانفصال عن الواقع لوقت قصير، وهو من جانب آخر يوحي بمرارة شديدة.

والطفولة تتخذ في هذا السياق طابعاً جديداً، حيث يستدعي الشاعر من خلاله جانبا من الفعل الطفولي الذي يحلم بممارسته. ويأتي تكرار الفعل (نغرق) للدلالة على محاولة نسيان الواقع. وأما تكرار الجملة (نغرق.. نغرق في ضحكتين)، والتي تصبح لازمة في نهاية كل مقطع، فقد تم توظيفها لتشكّل غاية هذه التجربة، إذ يصبح الضحك نهاية للواقع المأساوي للشاعر.

وهاتي من الرف سيارتين
ستغلب سيارتي في السباق
بطرفة عين
وهاتي الدمى.. سوف نختار
من بينها طفلتين
ونبني من الرمل أرجوحتين

ونغرق.. نغرق في ضحكتين

واستخدام صيغة الأمر في هذا المقطع يوحي بأن الشاعر يعيش الطفولة واقعا، غير أنه لم يستطع التخلص من انتمائه الرجولي إذ يصر على إصدار الأوامر إلى الطرف الآخر.

وعالم الطفولة يتخذ في هذا النص شكلا مغايرا عما كان عليه في النص السابق، إذ يستند إلى ممارسة أفعال الطفولة بكل ما تحمله من عفوية وانطلاق.

نفر ـ فديتك ـ من عبث الدهر بالوجنتين
وما يفعل الشيب بالمفرقين
ومن كل قلب يمزقه الحقد بالمخلبين
ومن كل روح
تعيش من الكره في مأتمين
نفر ـ فديتك ـ نحو الطفولة
نرضع من ثديها رضعتين
ونغرق.. نغرق في ضحكتين.

ويأتي هذا المقطع تفسيرا للرغبة في الفرار. ويمثل الإحساس بالزمن ومروره عنصرا رئيسا في هذا السياق حيث يتجسد أثره على الشاعر عبر التجاعيد والشيب، وهذه الرؤية المأساوية للزمن شكّلت ظاهرة بارزة عند القصيبي نلمس صداها عبر العديد من نصوصه الشعرية(3)، حيث يمكن أن تكون موضوع قراءة أخرى للشاعر.

وأما العنصر الآخر ـ الذي يستدعي الفرار ـ فيتمثل في أنموذجين بشريين رمز إليهما بالقلب والروح. وهما يعكسان أنموذجا سلبيا في العلاقة الإنسانية، حيث يجردهما الشاعر من عناصر التواصل الإنساني، ليستبدل بهما عنصرين آخرين يتناقضان تماما معهما (الحقد والكره). وعلى الرغم من أن هذين العنصرين قادران على كشف البعد الدلالي لاستدعائهما، إلا أن الشاعر ـ إمعانا في الكشف عن عمق معاناته ـ يضفي عليهما عبر التصوير الشعري بعدا دلاليا آخر، إذ يصبح الجلاد ضحية في مفارقة تبعث على الرثاء.

نفر ـ فديتك ـ نحو الطفولة
مما يقولون عني
لأني أغني
لأني إلى أن أموت أغني
نفر على متن أرجوزتين
ألم حرير القوافي وأبني
لعينيك من بعضه خيمتين

والشاعر في هذا المقطع يحدد عاملا ثالثا ـ يرتبط به ذاتيا ـ وهو ما يشير إليه ضمير المتكلم. والغناء في هذا السياق يبدو المقصود منه غامضا، غير أن هناك مفتاحا لفهم دلالته (أرجوزتين)، حيث يحيل هذا الدال إلى الشعر الذي يشكل بالنسبة إلى الشاعر سيرة حياة (إلى أن أموت أغني)، وهذا ما يبعث على التساؤل عن هذاالعامل. فهل الشعر مصدر لنقد الشاعر؟ إن سياق النص يشير إلى نمط معين منه، وهو ذلك الذي يتناول المرأة، وهذا ما يحيل إليه قول الشاعر:

لعينيك من بعضه خيمتين

فكأن هناك نظرة سلبية إلى شعر المرأة (الحب)، واستمرار الشاعر في مقاربته. لكن الشاعر مصمم على مواصلة علاقته بهذا النمط الشعري، ورفضه التوقف عنه، وهو ما يؤكد

عليه من خلال قوله (إلى أن أموت أغني).

نفر ـ فديتك ـ نحو الطفولة
لو ساعتين
وإن ضاع منا طريق الرجوع
نهيم على وجهنا ليلتين
ونغرق.. نغرق في ضحكتين

والشاعر إذ يتقمص حياة الطفولة يستدعي في هذا المقطع الأخير نمطا آخر من ممارستها، فالضياع فعل طفولي مألوف، لكن القصيبي يوظفه بطريقة مختلفة حيث يصبح أملا يسعى من خلاله إلى استمرار تواصل متعته. وبالتالي فإن التناقض الذي يبدو بين الضياع - وهو فعل سلبي يبعث على الأسى - والضحك يصبح مقبولا.

(3)

وأما القصيدة الأخيرة (ماذا أقول؟) فإنها لم تتأخر كثيرا عن سابقتها، وهذا الأمر ذو دلالة مهمة، إذ يعني أن هذا الهاجس ظل يلح على الشاعر بشكل متواصل.

والشاعر في هذه القصيدة يوجه خطابه إلى الطفولة لا إلى الإنسان كما فعل في قصيدتيه السابقتين، وكأنه يدرك أن الآخرين لا يشاركونه في حلم العودة إلى الطفولة.

والقصيدة تتكون من مقطعين. أما أحدهما فيشكل غالبية النص (19 سطرا)، وأما الآخر فيتكون من (6 أسطر).

وهي تقوم على عدد من الأسئلة، حيث تستهل بسؤال يمتد عبر سطورها، لينتهي بسؤال هو عنوان القصيدة وهو ما يعكس الإحساس بالحيرة والقلق الذي يسيطر على الشاعر.

والسؤال الذي يستهل الشاعر القصيدة به، تتفرع عنه أسئلة أخرى، حيث تتكرر مفردة واحدة (أتعود)، يتأكد عبر تكرارها فاعلية الحين الذي يحرك الشعر إلى الطفولة، كما تكشف من جانب آخر إحساسا من الشاعر باستحالة هذا الحلم.

يقول القصيبي(4):

أتعود يا زمن الطفولة
أتعود للصب الذي
ناداك.. وهو يجوز آثام
الشباب إلى حماقات الكهولة
متأرجح الخطوات ما بين السلامة
والندامة.. والصعوبة
والسهولة؟
أتعود يا زمن الأساطير..
الملونة الحكايا
أتعود يا زمن التنقل
في المدائن.. والتغرب
في الصبايا
أتعود للصب الذي..
حسب الشجاعة في الهزيمة
والرجولة في الفحولة
أتعود لي.. وأنا أفتش
عن ملامحي القديمة.. في
التصاوير القديمة.. والمرايا
وأجوب أعماق السفائن والمدائن
صارخا: (هاتي صبايا)؟

إن هذا المقطع تتداخل فيه ثلاثة عناصر يتحرك خلالها:

فثمة إحساس بالزمن ومروره حيث يمثل ذلك باعث الحنين إلى الطفولة. فاللغة الشعرية تكشف عن

تجذّر هذا الإحساس عند الشاعر. وهذا ما يمكن رصده من خلال إشارات القصيدة إلى الكهولة، والملامح القديمة، والتصاوير القديمة، وإلى تلك الصرخة التي أنهى بها الشاعر هذا المقطع (هاتي صبايا).

كما أن هناك ما يعكس رؤية الشاعر للطفولة، إذ تشكّل عنده خروجا من إسار الواقع، ورحيلا موصولا بالمتعة:

أتعود يا زمن الأساطير
الملونة الحكايا
أتعود يا زمن التنقل
في المدائن والتغرب
في الصبايا

يضاف إلى ذلك أن الشاعر يمارس خلاله نقدا للذات لم نلمسه في القصيدتين السابقتين، وهذا ما نكتشفه في قوله:

أتعود للصب الذي
ناداك وهو يجوز آثام
الشباب إلى حماقات الكهولة
متأرجح الخطوات..

وفي قوله:

أتعود للصب الذي
حسب الشجاعة في الهزيمة
والرجولة في الفحولة

فرؤية الذات في هذا السياق تتخذ شكلا من الاعتراف بالأخطاء، وهذا ما تتضافر في تأكيده مجموعة من الدوال (آثام، حماقات، متأرجح الخطوات، حسب)، حيث يشير كل منها إلى سلوك خاطئ مارسه الشاعر.

وأما المقطع الثاني والأخير فهو يعبر من خلال الأسئلة عن إدراك الشاعر لاستحالة مقاربة هذا الحلم، إذ يقول:

ماذا سأفعل بالزهور المقبلات
على الذبول؟
أو بالكواكب وهي تحتضن
الأفول؟
أو بالسنين الغاربات ولا قفول؟
لو عدت لي..
ماذا أقول؟..

فالصور المتتابعة تشكل رؤية تلامس الواقع، إذ لم يعد للماضي وجود وهو يواجه تحولات الحاضر. فالزهور إلى ذبول، والكواكب إلى أفول، والسنين بلا قفول. فالحاضر يجد واقعا جديدا ينطلق إلى نهايته فلا يمكن للطفولة أن تبعث فيه الحياة، ولعل هذا ما جعل الشاعر ينهي قصيدته قائلا:

لو عدت لي
ماذا أقول؟

فهو لن يجد جوابا، ذلك أنه يدرك أن الحلم لو تحقق، فإنه لن يستطيع أن يتفاعل معه. فالزمن جرّد الشاعر من استعداده للتفاعل مع الطفولة. إن الشاعر وإن ظل متمسكا بعشقه للطفولة وهو ما تدل عليه مفردة (الصب) بما تختزنه من دلالة على شدة العشق، إلا أنه في هذا النص كان أكثر ملامسة للواقع من خلال تعبيره عن تناقض أحلامه مع واقعه.

(4)

إن التأمل في النصوص الثلاثة يكشف مدى الحنين إلى الطفولة الذي يتملك الشاعر. وإذا بدا أن هناك تشابها في الدلالة العامة لهذه النصوص، فإن هناك تنوعا في تعبيره عنها. ففي النص الأول كان الخطاب موجها إلى

طفليه، بينما اتجه في الثاني إلى المرأة، وفي الثالث وجه خطابه إلى الطفولة ذاتها، ولعل ذلك جاء لقناعته بأن الآخرين غير مستعدين لمشاركته في حلمه المستحيل.

وعلى الرغم من أن ثمة عوامل مختلفة كانت ذات فاعلية في تكريس الحنين إلى الطفولة عند الشاعر فإن الإحساس المأساوي بالزمن كان أكثرها حضورا، وهو إحساس يعد ظاهرة بارزة في شعره، وقد كان القصيبي يدرك ذلك ويعترف به، حيث يقول معبرا عن شعوره تجاه مرور العمر: «أشعر بوطأته بشكل غريب ومرضي، والأصدقاء الذين في سني من غير الشعراء يتضايقون من ذلك، ولكنهم يكبرون من غير شكوى، لماذا لا أسكت وأريحهم، شعوري بمرور الوقت يتجاوز شعور الإنسان العادي»(5). ولعل استثناء الشاعر للشعراء في هذه المقولة إنما يهدف إلى التأكيد على أن هذا الإحساس بالزمن يمثل شيئا من معاناة الشعر، ولهذا فإن أي شاعر آخر يرى أن ذلك شيء طبيعي.. ومما يؤكد ذلك تلك الدراسات التي تتناول أثر الزمن في الشعر(6).

هوامش البحث:

1 ـ المجموعة الشعرية الكاملة، دار المسيرة للطباعة والنشر، البحرين، ط1، 1407هـ/ 1987م، ص 523، والقصيدة كتبت سنة 1976م.

2 ـ نفسه، ص 705، والقصيدة كتبت سنة 1984م.

3 ـ من مظاهره تلك النصوص التي يشير فيها الشاعر إلى مراحل عمره، من مثل قوله عن الأربعين:

وها أنذا أمام الأربعين

يكاد يؤودني حمل السنين

المجموعة الشعرية الكاملة، ص 655.

وقوله:

عدت كهلاً تجره الأربعون

فأجيبي أين الصبا والفتون

وقوله:

الأربعون غضون خطها قلم

من الشجون وتاريخ من النصب

نفسه، ص 809.

وقوله عن الخمسين:

أو ما أنباؤك قبل لقانا

أنني في أصابع الخمسينا

ديوان (واللون عن الأوراد)، دار الساقي، ط 1، 2000م، ص 33.

وقوله:

أيرجع الصيف والخمسون مطبقة

علي لا رحمة أبدت ولا ندما؟

نفسه، ص 44.

4 ـ نفسه، ص 29، والقصيدة كتبت في سنة 1988م.

5 ـ سيرة شعرية، غازي عبدالرحمن القصيبي، مطبوعات تهامة، جدة، الطبعة الأولى، 1417هـ/ 1996م، ص 115.

6 ـ انظر على سبيل المثال: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبدالإله الصائغ ـ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986م.. الزمن في الشعر الجاهلي، د. عبدالعزيز محمد شحادة، مؤسسة حماده، إربد، 1995م.

أدب الرّحلات والمثاقفة الحضاريّة

(النصّ الرّوائي نموذجاً)

شهلا العجيلي
حلب ـ سوريا

١ ـ الذات والآخر:

يُعدّ اللقاء مع الآخر خطوة من خطوات المعرفة. والآخر ليس واحداً، إنّه متعدّد، فهو قد ينتمي إلى بنيتنا الثقافيّة ـ الاجتماعية ذاتها، وقد لا ينتمي إليها، فيكون من بنية ثقافيّة ـ اجتماعية مغايرة.

إنّ اللّقاء مع الآخر يعني علاقة بين طرفين، وهذه العلاقة جدليّة، وكلّ من طرفيها سيكون ذاتا وموضوعا في آن. فأنا ذات وموضوعي الآخر، والآخر ذات وأنا موضوعه. إنّ اللّقاء مع الآخر ليس أمراً بسيطاً، إنّه إشكاليّة، ولن نستخدم في هذا المجال مصطلحات «الاستشراق» و«الاستعراب» التي بات يُتوجّس منها، والتي صار مجرّد ذكرها يترك انطباعا سلبيا في النفس، سنكون أكثر انفتاحا في بحثنا عن الآخر، بحثنا عنه بالمعنى الثقافي ـ الإنساني، وليس بالمعنى الإيديولوجي المتطرّف، فالعلاقة هنا ليست عمليّة إلغاء

وصراع، وإنّما هي عمليّة كشف وأخذ وعطاء هدفها المعرفة وإغناء الذات.

لأكن أنا الذات، ولينب عن الآخر عمله الأدبيّ! إذا، أنا المتلّقي وهو النصّ، والنصّ رحلة، والرحلة من أهمّ سبل اللّقاء مع الآخر.

لقد درجت الدراسات على قراءة الآخر والتعرّف إليه عبر نصّ أدبيّ يُستدلّ به على البنية الثقافية - الاجتماعيّة، لقد مرّ وقت طويل على هذه التجارب التي لن نتحدّث عنها هنا، وإنّما سنتحدّث عن ثمارها.

الآخر رحل إلينا، فكيف رآنا؟ وكيف قدّمنا في أدبه؟

ونحن، رحلنا إليه، فكيف رأيناه وكيف قدّمناه في أدبنا؟

إنّ الأمر لم يعد مجرّد أن نقرأ الآخر ويقرأنا، بل تجاوز ذلك إلى أن نكتبه ويكتبنا، وهذه درجة أعلى من درجات المثاقفة تتعدّى مرحلة التلقّي الأوّلي، تتعدّى مرحلة أن نقرأ الآخر فنترجمه ونقدّمه لمتلقّينا، أو يقرأنا ويترجمنا ويقدّمنا لمتلقّيه.

وربّما يدفعنا التسلسل التاريخي واختلاف نقاط الاستقطاب الثقافية تبعا لتفاوت قوة الدول العسكرية والسياسية إلى أن نبدأ بالرحلة من الغرب إلى الشرق.

2- الشرق.. ذلك الحلم:

في اللّحظة التي تفتح فيها بوابة الخيال، تمتد رمال ذهبية لصحراء مترامية، تحتضنها سماء زرقاء وشمس، وتتهادى الهوادج على ظهور الجمال، فتلتهب الرغبة في هتك الحجب:

القصور، والعطور، والأحجار الكريمة، والسجّاد، وعالم الحريم، كلّ متع الدنيا في مدن سكنت أحلام شعوب: بغداد، ودمشق، والقاهرة، والقدس، وسمرقند، وإسلام بول.

الشرق، ذلك الحلم!

منذ أن استكشف «ماركو بولو» الشرق في القرن الثالث عشر عرفت أوربّة الغارقة في نرجسيتها أنّ شمسا أخرى أكثر سطوعا ودفئا، وثمّة عالما آخر وديانة أخرى، لذلك اتّهمته الكنيسة بالكذب وطلبت منه وهو على فراش الموت أن ينكر ما رآه في رحلته وبدءا من القرن السابع «2» عشر بدأ الشرق يتبلور في أذهان الغربيّين، فكانت رحلات القساوسة الكبّوشّيين إلى أراضي السلطنة العثمانية، رحلات من أجل البحث، البحث عن المخطوطات التي تثبت عقيدتهم. ونتيجة لترافق تلك الرّحلات مع تطوّر العلاقات الدبلوماسيّة بين العالم الإسلامي وأوربة بدأت عمليّة الاستشراق التي تُوّجت في القرن الثامن عشر بترجمة ألف ليلة وليلة لدرس العناصر الأنثروبولوجيّة للشعوب المستهدفة سياسيا واقتصاديا. وهنا بدأت عملية التأثر بالليالي العربية، ومن ثمّ التأليف فكانت الرسائل الفارسيّة لـ «مونتسكيو»، ورواية صادق لـ «فولتير».

لكنّ القرن التاسع عشر «3» يُعدّ قرن الرحلات بلا منازع، ونتيجة لذلك تكوّنت صورة الشرق، الشرق الحلم، تلك الصورة التي رسمها

النصّ الأدبيّ في آثار لامارتين وشاتوبريان ونرفال وفلوبير، وبسحر النصّ استقرّت الصورة في الثقافة الغربيّة، بل حملها النصّ الأدبيّ إلى العالميّة، واستمّرت إلى اليوم تشكّل أساس عمليّة المثاقفة.

يتحدّد «4» الشرق بالنسبة للأدب الغربيّ بالمكان الذي يحتلّه الإسلام والعالم العربيّ. أماّ الشرق الأقصى (الصين، اليابان، كوريا، تايوان) فهو شرق مسالم نائم حتّى منتصف القرن العشرين.

لقد رحل إلى الشرق عناصر من حضارات عديدة، لكنّ الرحّالة الأوربيّين، لا سيّما الفرنسيّين كان لهم عظيم الأثر في رسم صورة الشرق التي تأثّر بها العالم كلّه، وذلك بسبب قربهم أو سيطرتهم السياسيّة على المنطقة ممّا منحهم الكثير من التسهيلات في الوصول والتوغّل ثمّ التغلغل، فتنوّع نتاجهم بين مذكّرات ويوميّات وأبحاث سوسيولوجيّة وسياسيّة وإثنوغرافية، والأهمّ من ذلك كلّه النتاج الأدبيّ الذي نستطيع أن نصنّفه تحت اسم (أدب الرّحلات).

أمّ لماذا اعتبرناه الأهم فذلك لأنّ له الدّور الأوّل في تكوين تلك الصورة عن الشرق أوّلاً وتثبيتها في أذهان الناس ثانيا لما للأدب من أثر في النفس، ونشرها في العالم ثالثا لما للنصّ الأدبيّ من ذيوع وانتشار (إعلام)، وهكذا غدت الصورة مركزا لاستقطاب العالم نحو عالم الشرق ووسيلة للتعّرف إليه بمفرداته والكتابة عنه والاستلهام من أجوائه سواء بلمسها واقعيا أو عن طريق القراءة والمشافهة، وبذلك تكون النصوص الأدبيّة التي صنعتها الرّحلة الحقيقيّة أو المنقولة رافداً مهماً من روافد عمليّة المثاقفة.

لقد كان الشرق - ويبدو أنّه مايزال حتى اليوم - منطقة لتصعيد الخيال، فمنذ أن رسم الأدب له صورته الحالمة تناقلها الفنانون والناس في الطرف الآخر من العالم، لا، بل حتّى نحن صدّقناها، وعشنا فيها متقمّصين الأدوار، فصار كلّ رجل يظنّ نفسه حقّاً هارون الرشيد أو شهريار، وكلّ امرأة تعتبر نفسها محظّية أو جزء من حريم السلطان، وهنا تكمن خطورة النص الأدبيّ الذي وجّه عمليّة المثاقفة نحو تلك الوجهة، وصنّع فضلا عن نظرة الآخر لنا نظرتنا إلى أنفسنا التي راحوا يضيفون عليها ويشتغلون على مكوّناتها حتّى أضحت كلاسيكيّة، فالشرق يعني (الصحراء، الحريم، الرومانس، الهوادج، القدر، الفحولة، الفانتازيا...).

لقد كان أدباء أوربة الذين كتبوا عن الشرق فئتين:

1 - الرومانتيكّيون المغرقون: وهم الذين أبقوا على ذلك المخزون التصوّريّ للشرق - الحلم. مثل «لامارتين» «5» الذي رحل ليبحث عن آثار الله المرسومة على الشرق، والذي كان يتحرّق وهو في مارسيليا للإبحار على محيط الرمل والاهتزاز المخدّر في مركبة الصحراء ليحلم أحلام يعقوب في ظل الضجة العذبة للنجوم النابضة، ثم ليسير على الآثار الإلهية في تلك الحقول حيث يجهش

النبي بالبكاء تحت شجرة زيتون.

2 ـ المبروؤون من السحر: وهم الذين سحرهم الشرق، لكنهم أرادوا أن يشفوا من أمراضهم الرومانتيكية، فرحلوا إليه واختبروا الصورة فانتبهوا إلى الهوّة الفاصلة بين ذلك المخزون التصوري للشرق ـ الحلم وبين الشرق ذاته. ك «فلوبير» «6» الذي كان يتمنى قبل رحلته أن يكون أقل ما يمكن، ولكن المهم أن يكون في الشرق، فيقول: يا ليتني كنت راكب بغلة في الأندلس، راكب بغلة وحسب. لكن حينما رحل وجد أنّ الأمر قد كلفه العديد من الخيبات.

طبعا هذا أمر طبيعي، فغالبا حينما ينكشف الحلم يفقد بريقه، وغالبا ما يكون الحلم أحلى من الحقيقة، ورغم كلّ ما قاله المبروؤون من السحر اعترفوا بأنهم بحاجة إلى الحلم بالشرق، وبقيت صورة الشرق في خيالاتهم أقوى من حقيقته على حدّ قول «لويس برتون «7»: «على الرغم من كلّ شيء إنه الشرق ولكن ليس الشرق الذي كنا حلمناه».

الشرق: التخلف، الشرق: الإرهاب، الشرق: الفقر،... كل تلك الصفات التي ينعت بها الشرق في بعض الثقافات لم تستطع أن تمحو صورة الشرق ـ الحلم التي صنعتها النصوص الأدبية، أو على أقل تقدير بقيت تلك الصورة هي الأقوى، ذلك أن الشرق حضارة أخرى وديانة أخرى وعدو وصراع، فربما يكون سحره ليس لأنه رائع أو فائق للتصور، بل لأنه مختلف، لأنه الآخر، الآخر الذي حوله النص الأدبي من حقيقة إلى حلم جميل مثير أحيانا وهادئ روحاني أحيانا أخرى.

إن هذا الاستنتاج يمكنني من أن أخمن لم الشرق الذي كان حلما مايزال حلما حتى اليوم، وما يزال الشرق يصنع نصا حالما، ومايزال النص يصنع الشرق ـ الحلم حتّى الألفية الثانية. ففي العقد الأخير من القرن العشرين قدم عدد من الروائيين في العالم ك أمين معلوف وبول بولز وباولو كويلو وأنتونيو غالا في نصوصهم الروائية كل ما مثله الشرق في القرن الثامن عشر من رومانتيكية وغرائبية (إكزوتيك). وسنتناول رواية الخيميائي للبرازيلي باولو كويلو، التي نشرت عام 1997:

الخط العريض للنص هو الحلم، الحلم بالرحيل إلى الشرق بحثا عن كنز، الذي سيكون بالنتيجة المعرفة التي وصل إليها الآخر، وصل إليها الخيميائي العربي وهي تحويل المعدن إلى ذهب واستنباط دواء لجميع الأمراض بواسطة حجر الفلاسفة وإكسير الحياة، لكن المقولة الأثمن التي نكتشفها مع الراوي وبطل الرواية «سانتياغو» الراعي الإسباني هو أن الكنز لا يكون بذاته، وانما في الطريق إليه، أي هو الرحلة بكل تجاربها ومخاطرها ومعارفها.

على الرغم من أن النص كتب في نهاية القرن العشرين، إلا أنه يحمل تلك الملامح الكلاسيكية التي ثبتتها نصوص الأدباء الرحالة الأوروبيين عن الشرق، ونشرتها في العالم كله، حيث تناول الروائي البرازيلي

مفرداتها ليصوغ نصه هذا. ربما هي حاجات الإنسان الأزلية التي دعت إلى ذلك: الله، القدر، الحلم، المعرفة، المرأة، البحث عن المجهول، الوصول بتتبع الإشارات الإلهية، التمسك بروح المغامرة التي امتلأ بها فاتحو الأندلس.

إن أحداث النص لا تدور في أزمنة خلت، بل في القرن العشرين، كما تدل «الأكسسوارات» فهناك ستارة من البلاستيك متعددة الألوان، وهناك بائع بوشار بعربته، إلا أن الفضاء العام للنص يحملنا بعيدا إلى القرن الخامس عشر ربما، حيث قصص الرعاة والمغامرات والأحلام، والتكهنات والكنوز، وحجر الفلاسفة وإكسير الحياة.

لقد صنع هذا النص اعتمادا على العناصر الثقافية - الاجتماعية للآخر العربي، وسنتناول منها:

1 - الفلسفة العربية الإسلامية والفكر الغيبي:

تفتتح الرواية بمقبوس من إنجيل لوقا الإصحاح العاشر 38 - 42 لتضع المتلقي مباشرة في عالم النصّ، عالم الروح الذي يقدمه النص كسمة أساسية من سمات المكان العربي والشخصية العربية وما تحمله من معتقدات وأفكار عن الحياة والوجود، كل ذلك مطعم بشذرات الفلسفة العربية الإسلامية التي ازدهرت في الأندلس.

«وفيما «8» هم سائرون، دخل قرية فقبلته امرأة اسمها مرثا في بيتها، وكانت لهذه أخت تدعى مريم والتي جلست عند قدمي يسوع، وكانت تسمع كلامه، وأما مارثا فكانت مرتبكة في خدمة كثيرة فوقفت وقالت:

- يا ربّ، أما تبالي بأنّ أختي قد تركتني أخدم وحدي، فقل لها أن تعينني. فأجاب يسوع وقال لها:

- مرتا! مرتا، أنت تهتمين وتضطربين لأجل أمور كثيرة ولكن الحاجة إلى واحد. فاختارت مريم النصيب الصالح الذي لن ينزع منها».

إذا الحاجة دائما إلى واحد، والبحث دائما عن واحد، هو الكنز، هو الحقيقة، هو المعرفة، هو البداية والنهاية، إنه الله، وتلك خلاصة أفكار الفلسفة العربية الإسلامية.

«سانتياغو» راع إسباني يقرأ الكتب، أراد له أهله أن يكون كاهنا، لكنه فضل أن يبحث عن الله بنفسه، وأن يصل إليه بطريقته الخاصة متسائلا بتهكم.

«كيف يمكن للمرء أن يبحث عن الإله في مدرسة إكليريكية!»9

فقرّر أن يرحل بأغنامه ولا يتوقف بمكان، فكان يرى الله في بزوغ الشمس وفي حركة الرمل وفي هبوب الرياح وفي العالم الذي لا نهاية له. وفي رحلة بحثه عن الله وجد كل شيء وتعلم كل شيء، وجد المعرفة والسعادة والحب والذهب.

وتزعم أنّك جرم صغير
وفيك انطوى العالم الأكبر

يتطرق النص إلى هذه الفكرة التي ناقشها الفكر العربي الإسلامي كما قالت بها الأديان والفلسفات، فالعالم

واسع، لكن على الرغم من انفراجه قد يتلخص بحبة رمل أو بقلب امرأة، ومع ذلك لا يتوقف عندها إن لم تكن ولاعند رجل إن لم يكن، ففرص العالم كثيرة فقط علينا البحث والترحال البحث في قلوبنا أولا، لأن العالم الحقيقي في القلب.

قال له الخيميائي:» «١٥».. لست بحاجة إلى فهم الصحراء بل يكفي أن تتأمل حبة رمل بسيطة، لترى فيها عجائب الخلق كلها.

سانتياغو: كيف علي أن أتصرف كي أوغل في رحم الصحراء.

الخيميائي: أصغ إلى قلبك، إنه يعرف كل شيء، لأنه ولد من النفس الكلية، وإليها ذات يوم سيعود».

ألا يكون هذا عملا بالقول: استفت قلبك؟

لم تكن الرحلة التي قام بها سانتياغو واحدة لقد كانت مجموعة من الرحلات: من أوربة إلى إفريقيا، من طريفة إلى طنجة فسبتة ثم عبر الصحراء الكبرى إلى واحات الفيوم فأهرام مصر، لكن ما هذه الاتجاهات سوى طريق واحدة تفضي إلى مالا يمكن إدراكه بعالم الحسّ، كانت كل خطوة هي رحلة باتجاه الداخل، نحو الذات ونحو موجودها. إن كل ما هو واقع كان مسخرا المقاربة الغيبي ولتعميق الإحساس به، ولكن ليس عبثا، وإنما من أجل مواصلة الحياة بقوة وبمتعة وبطموح وإنجاز، والمثل الأعلى هو أولئك الذين احتلوا ذات يوم إسبانيا بأحلامهم وعرقهم ورغبتهم في الوصول إلى المجهول، إنهم العرب.

الحلم، من المكونات الأساسية لهذا النصّ، فالنص يقوم على حلم، رؤية في النوم. فسانتياغو الراعي الإسباني يرى حلما يتكرر في نومه، فيرويه لعجوز غجرية: يرى طفلا يلعب مع نعاجه، وفجأة يأخذه من يده ويقوده حتى أهرامات مصر قائلا: إن تأت هنا فستجد كنزا مخبأ، وفي اللحظة التي كاد يريه فيها المكان كان يستيقظ في كل مرة.

وبمساعدة العرافة الغجرية، وشخصية أخرى فانتازية عربية هي شخصية العجوز ملك سالم وهي القدس يربط الراعي بين حلمه - رؤيته في النوم وبين حلمه الذي يسعى إليه وهذا في الحقيقة أجمل ما في النص بل أجمل ما في حياتنا إنه البحث عن الأسطورة.

الشخصية (والذين يعرفون أحلامهم سيدركون ما أشير إليه تماما) فيصير طريق الحلمين واحدا وهو الرحلة. وطبعا لا يمكن تحقيق الأحلام بلا ضريبة قد تكون باهظة :فالراعي خسر أغنامه وخسر حبيبته، وقد يخسر المرء راحته وعلاقاته وأهله، سيتعب ويتعذب لكنه سيكون سعيدا لأنه في السبيل إلى تحقيق أسطورته الشخصية:

«إنّ «١١» قلبي يخشى العذاب - قال الشاب للخيميائي في ليلة كانا يراقبان فيها السماء المظلمة.

- قل له إن الخوف من العذاب أسوأ من العذاب نفسه، وليس هناك من قلب يتعذب عندما يتبع أحلامه، لأن كل لحظة من البحث هي لحظة لقاء مع الله والخلود».

أما العلامات فهي شيء مقدس، هي إشارات إلهية تمنح لمن يتأمل في الخلق وفي ذاته وتساعده ي الوصول، إنها شيء من القدر الذي يؤمن به هؤلاء العرب ويشكل ركنا لمعتقدهم، فهم باستمرار يرددون كلمة: مكتوب، مكتوب.

«كي تصل إلى الكنز عليك أن تكون يقظا للعلامات، فقد كتب الله قدرنا على جبيننا، واختار لكل منا الحياة التي عليه أن يحياها»12.

2 ـ الصحراء:

من المعروف أن الصحراء تشكل أهم الرموز الجغرافية والأنثروبولوجية والثقافية ـ الاجتماعية للعربي، وذلك بالنسبة للعربي ذاته، وبالنسبة للآخر الذي اقترنت في ثقافته صورة العربي بصورة الصحراء، سواء برومانسيتها أو بفانتازيتها، وهي كذلك في هذا النص. فالجزء الأهم من الرحلة كان عبر الصحراء الكبرى إلى واحات الفيوم، وكانت تلك الرحلة الأغنى بالتأمل والحكمة والخطر والعلم والحب والعجائب. وقد تناول النص مفردات الرحلة عبر الصحراء، بدءا بالقافلة وانتهاء بحبة الرمل. فللقافلة تقاليد الخروج عليها يعني الموت المحتم. فرئيس القافلة هو صاحب القرار فحياة الذين يقودهم أو موتهم منوطان به، لأن الصحراء ـ كما يقول ـ امرأة متقلبة الأهواء، فهي تجعل الرجال مجانين أحيانا. «13»

الجمل والحصان من أهمّ مفردات الصحراء، أي من أهمّ مفردات حياة العربي الذي خبر التعامل معهما، وخلص إلى حكمة ومعرفة قال الخيميائيّ العربي لسانتياغو: «بع جملك «14» غدا، واشتر حصانا، فالجمال غدّارة، لأنّها تقطع آلاف الخطوات دون أن تدعك ترى أيّة دلالة على أنّها متعبة، وفجأة تخّر على ركبها وتموت، أمّا الخيول فإنّها تتعب تدريجياً وستعرف دائما الحدّ الذي يمكنك أن تطالبها به، واللّحظة التي ستموت فيها».

وطبعا ليس ثمّة صحراء بلا هوى، لكنّ حبّ الصحراء يختلف بظروفه عنه في مكان آخر، وطبيعة العاشقة الصحراويّة مختلفة عن غيرها. سانتياغو أحبّ فاطمة التي لقيها على غرار قصص الصحراء تملأ جرّتها من عين الماء في الواحة، أحبتّه الفتاة، فأراد أن يتزوّجها ويبقى معها في الواحة، لكنّ نساء الصحراء لا يردن الرجل المقيم، لأنّهنّ اعتدنا الانتظار، انتظار الرجل الغانم دائماً: «قال الخيميائي: 15 سأقودك عبر الصحراء.

ـ أريد البقاء في الواحة ـ أجاب الفتى ـ لقد التقيت بفاطمة، وهي أغلى لديّ من أيّ كنز.

ـ فاطمة بنت الصحراء، فهي تعلم أنّ على الرجال الرحيل كي يعودوا، هي وجدت كنزها الذي هو أنت، وهي تنتظر منك أن تجد ما تبحث عنه.

ـ وإن قرّرت البقاء؟

ـ ....

ـ ستصبح فاطمة حزينة لأنّ مسيرتك انقطعت بسببها.. لأنها

امـرأة من الصـحـراء تحـسن انتظـار عودة زوجها...

ظهـرت فـاطمـة على باب الخـيـمـة.. قال:

- سـأرحل، وأريدك أن تعلمي أنّني سأعود، أنا أحبّك لأنّ..

- لا تقل شيئاً - قاطعته فاطمة - إنّنا نحبّ لأنّنا نحب، لا يوجد سبب آخر كي نحب.

3 - الآخر - المختلف - العدوّ:

حينما قرّر سانتياغو الرحيل من إسبانية إلى إفريقيا العربيّة بحثا عن كنزه، كانت فكرة الآخر العدوّ تتردّد في باله، نعم، العرب أعداؤه فقد جاؤوا من أرض أخرى ليحتلّوا إسبانية، وليفرضوا دينهم، دين الكفّار، ثمّ إنّه يكرههم لأنّهم جاؤوا بالغجر، 16 «أخذت الريح الشرقيّة تعصف، فمع هذه الريح جاء قوم من السفهاء الكفّار، وقبل أن يعرف طريقه، لم يكن يخيّل إليه أنّ إفريقيا كانت قريبة جداً، الأمر الذي يشكّل خطراً كبيراً، فالعرب يستطيعون غزو البلاد من جديد.» لكنّ سانتياغو كان موضوعيا في موقفه تجاه الآخر، فبالرغم من كرهه للعرب بداية، كان يكنّ لهم الاحترام لأنّهم مفعمون بروح الطموح والقوّة والمغامرة، وهو يريد أن يتعلّم منهم، ثمّ إنّهم يمثّلون المجهول بصحرائهم المترامية وبنسائهم المحجّبات، ورغباتهم اللامتناهية:»...17 الرياح أخذت تعصف بشكل أقوى، وشعر بها تلطم وجهه. إنّها جلبت العرب بلا شكَ، لكنّها كانت تأتي أيضا برائحة الصحراء، وبالنساء المحجّبات، وتحمل عرق وأحلام أولئك الذين كانوا قد رحلوا ذات يوم بحثا عن المجهول، أو عن الذهب، والمغامرات والأهرامات».

لم يحدّث سانتياغو الآخر بثقافته في هذه الرحلة، كان يتلقى من الآخر العربّي، ويتأمّل، محاكما ومقارنا بينه وبين نفسه.

العرب مختلفون بلغتهم، بممارساتهم، بالمرافق المدنيّة، بالتقاليد الدينيّة، بالممنوع والمسموح، إنّهم كفّار وتجب محاربتهم. في الواقع هو ينقل صورة العرب في إفريقيا كما نقلها المستشرقون الرحّالة في القرن التاسع عشر لا سيّما في الرسم، فالمقاهي والنراجيل والمصلّون والنساء كانوا أهمّ عناصر الصورة المستشرقة:» «18» - يالها من بلد غريب إفريقية هذه! حدّث الشاب نفسه. كان جالسا في مكان ما يشبه المقهى وسائر المقاهي التي استطاع رؤيتها وهو يعبر أزقّة المدينة الضيّقة. كان هناك رجال يدخّنون غليونا ضخما يتبادلونه من فم إلى فم.

وخلال عدّة ساعات رأى رجالاً يتجوّلون يدا بيد، ونساء محجّبات ورجال دين يصعدون إلى قمم أبراج عالية ويؤذنون بينما كان سائر الناس يركعون ويلطمون رؤوسهم بالأرض.

- إنّها ممارسات الكفّار - قال في سرّه -

فعندما كان طفلا اعتاد أن يرى في كنيسة قريبة تمثالا للقدّيس جاك الأعظم ممتطيا حصانه الأبيض

مـجـردا سـيـفـه واطئـا بأقـدامـه شخصيات مشابهة لهؤلاء الناس».

إذا العرب أعداء، لكنّ سانتياغو الإنسان المتأمّل الذي يبحث عن المعرفة استطاع في لحظة ما من رحلته أن يدرك أن وراء الاختلاف بين الذات والآخر تفاهما عميقا خلاّقاً:»19 راوده التفكير بأن البراكة قد نصبت من قبل شخصين اثنين، أحدهما يتكلم العربية والآخر الإسبانية ومع ذلك كانا متفاهمين.

ـ توجد لغة فيما وراء الكلمات ـ حدث نفسه ـ ... لو أستطيع أن أتعلّم فكّ رموز هذه اللغة التي تتجاوز الكلمات لاستطعتُ فك رموز العالم».

وحقا استطاع سانتياغو فك رموز اللغة الكونية التي يتكلم بها الناس من مختلف الثقافات لكن دون أن يلقوا بالا إلى ذلك، وصل إليها بالرحلة إلى الآخر والتأمّل والقراءة والتجربة والثقة والصبر إلى النهاية فكما أن أي بحث يبدأ بحظ المبتدئ، فإنه يكتمل بامتحان الفاتح وهذه عبارة كونية علمها الخيميائي العربي لسانتياغو الذي وجدها واحدة في كل اللغات: «قبل تحقيق حلم ما، تريد النفس الكلية أن تقوم كل ما اكتسبه المرء أثناء تجواله.. إنّها اللحظة التي يتراجع فيها معظم الناس، وهذا ما نسميه بلغة الصحراء: «20» الموت عطشا عندما تكون أشجار النخيل على مرمى النظر في الأفق».

وهو بلغة سانتياغو الإسبانية مثل شائع يقول: «أشد ساعات اليوم ظلمة هي تلك التي تسبق طلوع الفجر».

وقد وجدتها بلغة الجزيرة العربية قول الراجز: «اشتدي أزمة تنفرجي... قد آذن صبحك بالبلج».

3 ـ الغرب حلم بلغة أخرى:

منذ أن عرف الشرق الغرب في العصر الحديث صار حلما له: القوة، الغنى، الانفتاح، الحرية، المدنية، الدعوات الفكرية، التيارات الفنية، النساء الشقراوات المتحررات، الحانات، المراقص، إنه الآخر بكل تفصيلاته.

تبعا لمراكز الضعف والقوة، وحيث أن الأقوى نقطة يطمح دائما للوصول إليها، وحيث لا يمكن بحال عزل الايديولوجيا السياسية عن عملية المثاقفة، فقد اشرأبت «21» الأعناق منذ أواسط القرن التاسع عشر نحو الغرب، وذلك بعد أن عرف الشرق أن ثمة غربا حين استطاع أن يرى بصيص نور من فوهة السجن الذي فرضه الاحتلال العثماني أربعة قرون. بدأ الاتصال بالغرب رويدا رويدا، فعرف العرب الفكر القومي والدعوات التحررية، فكانت المدارس الحديثة والترجمة والطباعة والصحافة، والأجناس الأدبية الجديدة كالمسرح والقصة والرواية، وطبعا كان الأدباء السباقون إلى ذلك، فتوقهم إلى الحرية والمعرفة والنهوض

دفعهم إلى البحث والسفر أو الهرب في أحايين كثيرة، وكانت قبلتهم باريس عاصمة النور ومعقل الحرية حيث ولدت الثورة الفرنسية بمبادئها التي كانوا بأمس الحاجة

إليها. يقول محمد كرد علي: «22» «سلام عليك مرضعة الحكمة، وربيبة الرخاء والنعمة وروح الانقلابات الاجتماعية والسياسية، ومعلمة العالم كيف يكون الخلاص من الظالمين».

لقد وقف العرب من العلاقة بالغرب موقفين: فئة انبهرت بالأضواء، وأخرى أساءت الظن بكل وافد غربي، ثم حاولت فئة ثالثة التوفيق بين الموقفين، إلا أن تحديد موقف الشرق من حضارة الغرب كما يقول سامي الكيالي «23» قد خرج عن طوقنا لأننا في الواقع لانسير وراء هذه الحضارة فحسب، بل هي التي تفرض نفسها علينا فرضا».

أوربة في هذا النص كما عرفها العرب في العصر الحديث، معقل المتع الفكرية والجسدية، إنها الصورة الكلاسيكية لأوربة، هذه الصورة التي صنعها الأدباء العرب من الذين زاروا أوربة وأعجبوا بالمدينة والحرية والأنظمة الديمقراطية والعلمانية والليبرالية، أو الذين سمعوا بذلك كله نقلا أو قراءة، فقرؤوا الأدب الغربي من شعر ونثر واطلعوا على أنواع الفنون الأخرى أو اعجبوا بذلك نتيجة لقراءاتهم العرب الذين كتبوا عن أوربة.

وهذا النص بين أيدينا والذي نشر عام (2001) يحكي أوربة الخمسينات، وبالتحديد فيينا في النص الثاني من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية بعقد من الزمن، حيث كان العالم قد بدأ يبرأ من جراحه مندفعا نحو الحياة بعنف ليعوض ما فاته من خراب وحرمان في سنوات الحرب الماضية، التي جعلت الشعوب أو لنقل الأفراد يعيدون النظر في كثير من القيم والمعتقدات التي طالما آمنوا بها، فالحرب هي من أهم الأحداث العاصفة التي تسقط عناصر من البنية الثقافية - الاجتماعية للمجتمع وتقيم أخرى محلها.

إذن يشتغل هذا النص على مفردات الصورة الكلاسيكية لأوربة، أوربة المتع الفكرية والجسدية، إنها نظرة سائح لا نظرة مقيم، نظرة سائح مبروء من السحر ينشد لذة المعرفة والجسد لكن بمحاكمة ومقدار.

وقفت غداة النفر أعترض الدمى
فلم أر أحلى منك في العين والقلب
«24»

إنه فاتحة النص الروائي (أجملهن)، وهو البيت الشعري الذي يختصر لقاء سعيد الشاب العربي السوري المحامي الذي يهوى الشعر والتاريخ والموسيقا والرحلات بسوزان الفتاة النمساوية الحسناء، ومفتاح قصته معها، كل شيء في الرحلة يعتمد الصدفة، لاسيما الصحبة، وقد صدف أن كان سعيد محظوظا بصحبته وبصاحبته، فرحلة العربي إلى أوربة لا تكتمل ولا تحلو بلا رفيقة حسناء، وهكذا أسند سعيد ظهره إلى جدار كنيسة سان ستيفان معترضا طريق الفتيات العابرات عسى أن تكون إحداهن دليلة ورفيقة في هذين اليومين اللذين سيقضيهما في فيينا، ولما لمس اللطف والقبول والجمال لديهن قرر قائلا:»

«25».. مادام الأمر هكذا فلن أتعرض بعد الآن لأجملهن». وكانت سوزان، ذلك النموذج المميز والجديد في طرحه كنموذج للمرأة الغربية الذي يشكل أحد مفردات صورة الآخر في هذا النص، ومن العناصر التي تناولت بنية الآخر الغربي في هذا النص:

١ ـ الموسيقا: الموسيقا أحد أهم عناصر بنية الآخر التي اشتغل عليها النص، فأنى تحركت في فيينا وضواحيها فأنت محاصر بتراث عريق من الموسيقا وأعلامها و مهرجاناتها التي تقام تخليدا للذكريات وجذبا للسياح، هذا التراث الموسيقي شديد الارتباط بمعالم الطبيعة أو العمارة أو التاريخ، فالدانوب الأزرق ويوهان «26» شتراوس يشكلان ثنائية الفالس التي طالما تضام أزواج الراقصين في العالم على نغماتها.

وسالزبورغ مدينة موزارت التي تشتهر بمهرجان «27» موزارت السنوي، سعيد تأخر هذا العام على حضور هذا الموسم الثقافي الهام، لكن هذا لا يعني أن ليس ثمة موسيقا! ففي كل ليلة في سالزبورغ يمكن حضور حفلات موسيقا الحجرة.

وفي الضاحيتين غرينتزيغ وكوبنزل يستطيع المرء أن يزور بيوت بيتهوفن!» «28».. قالت في أحد تنقلاتهما وهي تشير إلى لوحة مثبتة على مدخل دار في إحدى الساحات الصاخبة بالنزلاء:

ـ تأمل، هذه اللوحة تشير إلى أن بيتهوفن سكن هذه الدار بين التاريخين المسجلين إلى جانب اسمه.

ـ تساءل هو قائلا: بيتهوفن؟ ما الذي أتى به إلى هنا؟

قالت: المسكين! أنت تعرف أنه كان مصابا بثقل السمع، كان مضطرا إلى أن يقرع أصابع البيانو بعنف كي يحسن إدراك اللحن الذي يؤلفه. كان ذلك يزعج جيرانه في منازل المدينة، فانتقل إلى الضواحي. وحتى في هذه الضاحية المبعدة، لم يكن جيرانه يحتملون صوت عزفه العنيف على البيانو فكان ينتقل من دار إلى أخرى، سكن دورا كثيرة، كل واحدة منها تحمل اليوم لوحة مثل هذه. أصبح ذلك مفخرة لمالكي هذه الدور ومورد كس لهم..».

2 ـ الأديرة والأنظمة الكنسية:

يرتبط حديثنا عن عمارة الأديرة والنظام الكنسي بوصفه أحد عناصر البنية الثقافية ـ الاجتماعية للآخر في هذا النص بخصوصية النص ذاته وخصوصية القضايا التي يطرحها، والتي تدخل في نطاق المقارنة بين ثقافتي الشرق والغرب فيما يتعلق بقراءة الدين والحب والجسد والقرار، والعلاقة بين الدين بوصفه فكرة، والدين بوصفه نظاما عمليا. لا سيما أن النص يقوم على أكتاف راهبتين وبينهما سعيد فالأخت ندا التي حمل سعيد أطيافها من سوريا طوال رحلته، حتى ألقاها في روع سوزان راهبة فرنسيسكانية فرنسية من أصل عربي، وحكايتها كانت محور الحديث مع سوزان، وقد امتدت على طول النص والرحلة. الراهبة الأخرى

هي سوزان الرفيقة الحسناء، التي كانت تظهر منها روح الراهبة بين الفينة والأخرى في هذه الرحلة، وفيما بعد دخلت دير الكرمليين.

إذن الدين المسيحي من مفردات صورة الآخر التي عالجها هذا النص، وإذا كان مفهوم الدين الآخر هو الذي يقبع وراء نشوء مفهوم الآخر ظاهرا أو باطنا، فإنه في هذا النص أبعد ما يكون عن أي غرض للاستنكار أو الدس أو حتى التقييم، وإنما تطرح القضايا بإيديولوجيا رحبة الأفق تسعى نحو المزيد من المعرفة وتبحث في قضايا النفس البشرية وعلاقتها بالوجود.

وفي مايرلنغ يحتج سعيد مازحا: كأني جئت فيينا لأتخصص باللاهوت! «29» «30» ماذا ينتظرنا في مايرلنغ؟

... مايرلنغ تنتظرنا فيها قصة حب.. قديمة ومؤسية. سنقف فيها على كوخ غرام... تحول بعدها إلى دير للكرمليين... (إنّها) قصة انتحار الأرشيدوق رودولف، ابن الإمبراطور فرانسوا جوزيف ووارث عرش آل هابسبورغ. انتحاره هو وعشيقته بنت ستة عشر عاما، البارونة ماريا فيتسيرا، في كوخ الصيد الملكي في مايرلنغ. انتحر العاشقان حين وجدا الطريق سبب لهذه المأساة، أمر بأن يبني مكان الكوخ الذي احتضن الحدث ديراً تقام فيه الصلوات، وترفع فيه الأدعية إلى الإله العظيم، إله الصالحين والخاطئين. وهكذا تحول كوخ الغرام إلى دير عبادة للكرمليين.

ومرة أخرى يحتج سعيد مداعبا سوزان دليله في هذه الرحلة على إزارتها إيّاه الأدير المتناثرة حول فيينا:» «31» دير قديم وبناؤه عجيب، يحج إليه المتدينون والمولعون بالآثار التاريخية من كل أنحاء أوروبا، ليتأملوا جمال هندسته في مختلف أجنحته التي يرجع بناء بعضها إلى عشرة قرون مضت...» «32» إنه دير الهويليغن كروتس أو الصليب المقدس ورهبانه هم السيستريون أو ترابيست، والسيسترية نظام رهبنة قوامه الفقر والعمل والصمت.

والسيستريون في كل أديرتهم في العالم يبتعدون عن الكلام ما استطاعوا إلا أن صمتهم في هذا الدير له شكله الخاص، فهم في الهويليغن كروتس يبتعدون عن الكلام بتاتا حتى صلاتهم تردد ألسنتهم كلماتها وشفاههم مطبقة.. في الواقع يتحللون من صمتهم في كل عام لفترة قصيرة جدا، ربما كانت دقائق معدودة، ولمرة واحدة في السنة.

3 ـ المرأة:

قدّم النص نموذجا قديما جديدا للمرأة من خلال سوزان المرأة الغربية الحسناء المتحررة المستقلة التي لها آراؤها الخاصة ونظرتها الخاصة للحياة، سوزان التي يبحث عنها معظم العرب الذين يسيحون في الغرب، لقد رافقته في حفلات الموسيقا والمطاعم والأماكن الأثرية وشاركته السرير، هذه هي الصورة الكلاسيكية للمرأة الغربية التي

اشتغلت عليها نصوص العرب، لكن الجدة هنا في الوجه الآخر لهذا النموذج، فسوزان كما تبدو تحمل روح راهبة وإن لم تكن ترتدي مسوح الرّهبان. إنها تحتد حينما تستفز فيما يتعلق بدينها ورجالاته، وتخرّ «33» راكعة بخشوع راسمة على صدرها إشارة الصليب والدموع تترقرق في مآقيها كلما صادفت قبرا أو مذبحا أو ذكرى لمأساة إنسانية، إن هذه النفحات الروحانية تبثها سوزان بين شوط وآخر من الرحلة، فتلف النص بغلالة تصوفيه ينسجها الحب والشراب والدير والمسوح والصلاة والجسد. لقد قالت مرة لسعيد: «34» أنا يا سعيد فتاة كاثوليكية، وكاثوليكيتي ليست سطحية كانت أمي لما رأته من تعلقي بالدين وطقوسه تعدني لأكون راهبة بعد أن تزوجت... شقيقتي، ولكن إخوتي الشباب الثلاثة قتلوا في تلك الحرب اللعينة، فلم أقبل بأن أترك أمي وحيدة».

والنقطة الأخرى الطريفة هي أن سوزان الحسناء الشابة لم تعرف الحب قبلا، هكذا حدثت سعيد: «35».. قلت لك إني أحبك.. لم أكن يا سعيد عرفت الحب قبلها. سمعت عنه وقرأت عنه كثيرا، ولكني لم أعشه.. عرفته في تلك الليلة، في تلك الغرفة، وفي لحظة بعينها.

عريتني وتعريت أنت، واحتضنتني، وأسلمتك نفسي جسدا وروحا. تلك هي اللحظة التي أتكلم عنها...».

وبعد موت أمها أرسلت سوزان رسالتها إلى سعيد في سوريا ترد على طلبة إياها للزواج بعد أن تيقن كل منهما من إيمانه بالآخر ورغبته بالبقاء معه، تقول في الرسالة: «36» إلى أخي في الرب، عزيزي سعيد!.. أكتب إليك مقرة بخطاياي. أعترف أني آثمة. حملت مثل كل إنسان، من ذنوب الحياة كل ما قد قدر كتفي على أن يتحمله. ولكن حبيبي يسوع جاءني مخلصا ومنقذا. قبلني وغسلني من الخطايا.. أنا التي تكتب إليك في هذه اللحظة هذه الكلمات غدوت كرملية، راهبة تلبس مسوح الكرمليات الخشن والبني اللون.. في رسالتك التي أمامي تطلب يدي.. أو ه يا سعيد، لماذا كتبت لي هذا؟ حركت في أعماقي ذكريات ونوازع شريرة. شريرة؟ يجب ألا أقول هذا. إنها نوازع غرسها في أنفسنا الإله العلي، ودعانا إلى أن نثبت نصيبنا من صورة الإله فينا بأن نقاومها. لم أعد أخشى من هذه النوازع.. حسمت قراري فيها ولن أعدل عنه.. عن الغواية، لقد حصلت. فعلتها أنت بي يا سعيد. أغرقت روحي وجسدي بالآثام. ومع ذلك فإن تلك الآثام أصبحت ذكريات تلاشت. غسلني اعترافي بها وغسلتني توبتي عنها. الذي بقي مؤلما لي هو تسببي بألمك، وذلك حين أقول لك: سعيد أنا لا أستطيع أن أعطيك نفسي، لن أكون زوجتك، لأني منحت نفسي لعريس غيرك، هو يسوع المسيح! لتحل علينا معا، عليك وعلى، كما على كل بني الإنسان، بركاته ومحبته، وداعا!».

أختك في الربّ: الكرملية - ماريا

نادين (سوزان).

تعليق:

لن ألجأ إلى المقارنة بين النصين من خلال البحث عن نقاط اللقاء والاختلاف بينهما وإلى المقارنة بين طبيعة النظرة إلى الآخر في كل منهما، كما نفعل عادة في الدراسات المقارنة وإنما قد درست كلا منهما على حدة، فكل منهما يختلف عن الآخر بطريقة الطرح والمعالجة وإن كان هدف كل منهما الآخر.

لكن أريد الإشارة إلى أن سعيدا في نص أجملهن، سعيد بطل الرحلة من الشرق إلى الغرب يختلف عن سانتياغو، فهو يمثل في عملية المثاقفة دور قناة مزدوجة فهو عبر النص ينقل للمتلقي ما خبره ورآه من عناصر البنية الغربية، لكنه لا يكتفي بذلك وإنما ينقل إلى محادثته التي يتلقى منها، ثقافة الشرق، إذن يأخذ ويعطي، يقارن ويناقش ويحاور في قضايا الثقافتين مبشرا بثقافته بسلام وموضوعية وظرف مستقبلا ثقافة الآخر بالشروط ذاتها، فهو كالذي يفتح نوافذه لجميع الرياح دون أن تقتلعه من جذوره.

إنه ينقل الشعر والأمثال والقصص العربية وتقاليد الدين الإسلامي والمسيحي في الشرق مترجما ذلك كله لمحدثته كقصيدة قلب من حجر «37»، وحكاية طير ابن نبهان «38»، وسرّ عبارة عليك الأمان في ألف ليلة «39». ولم يكن يكتفي بالعرض وإنما كان يعزز معلوماته بالحوارات والتساؤلات بموضوعية وبلا استنكار، كان يتقبل الآخر كما هو دون أن يفرض عليه شيئا، فلكل شعب خصوصيته وعلى الآخر احترامها، فإن لم يقبلها ليس عليه أن يخطئها أو ينتقدها. فالشرق شرق والغرب غرب، وهذا ما عناه سعيد في الحوار التالي:

- «.. «40» ماذا ستقول لك أمك العزيزة غدا.. لن يقلقها غيابي. أخبرتها بأننا إذا تأخرنا فقد نقضي الليل في أحد فنادق الطريق.. ستكون أمي سعيدة حين أعلمها بأني أحبك حقا!.. فطن إلى أنه في بلاد غير بلاده. إنه في الغرب حيث للناس رجالا ونساء، نظرة غير نظرة ناس بلاده إلى العلاقات بين الرجال والنساء».

وفي حوار آخر:» «41»... أتساءل عن اللذة.. وعلى الرغم من أني حر عاطفيا لا يربطني بامرأة أخرى رابط، لا رسمي ولا معنوي.. ارتكبت بهذا الوصال الجسدي خطيئة.. محرما. أي محرم يا سعيد؟

- في أعماقي رواسب من التربية وربما من الثقافة أيضا تقول لي إن كل جنس دون شرعية هو محرم.. إني أغبطك. المحرمات التي غرستها في وجداني بيئتي وتربيتي وثقافتي أنت لا تعرفين عنها شيئا...

- الشرعية عندي هي الحب يا سعيد.. أنا فتاة كاثوليكية. قيل لي أنا أيضا إن ممارسة الحب بدون الشرعية.. خطيئة كبيرة. ولكنني أنا وأمي، وصديقاتي وأمهاتهن، وآباءهن أيضا، نجد الخطيئة الكبرى

في ممارسة الجنس إذا حدثت من غير حب. إذا كان هناك حب فليس هناك خطيئة، أو أنها خطيئة هينة، نرتكبها في المساء ويغفرها لنا راهب الاعتراف، إذا صدقناه القول في الصباح».

4- الخاتمة:

إن أشد ما يلفت المتلقي في النصين اللذين اخترتهما هو أن كلا منهما وصل إلى الآخر عبر الخيط ذاته، الخيط الروحاني الذي يلامس الإنسان المطلق الذي لا تحده ثقافة أو حضارة، أي كل وصل إلى الآخر بحسب قول المتصوفة: أن تصل إلى الغزال بتتبعك رائحة المسك، لا بتتبعك آثار الحوافر على الرمال.

إن الثاقفة الحضارية الصادقة، ليست تلك التي تقوم على المؤتمرات ودعوات الحوار والسلام التي يقيمها أساطين الديكتاتورية، والاتفاقيات الديبلوماسية التي تنقض في اليوم التالي لتوقيعها، إنها اللقاء الإنساني العفوي البعيد عن السياسة ودناءاتها،» «42» ذلك لأن الحوار بين الحضارات... يكون عفويا تلقائيا نتيجة الاحتكاك الطبيعي، فيكون عبارة عن تبادل التأثير، عن أخذ وعطاء، بفعل الصيرورة التاريخية. وهذا النوع من تلاقح الحضارات لا يحتاج إلى دعوة ولا يكون بتخطيط مسبق بل هو عملية تاريخية تلقائية». ومن هنا تأتي أهمية اللقاء مع الآخر عن طريق قناة الأدب، وما أحوجنا إليها، لاسيما في الظروف الحالية.

فالغرب الذي بقي حلما ضمن شروطنا وظروفنا الاقتصادية خاصة، صار تنينا يتضخم في كل يوم ويقذفنا بالنار، وقد استعر بعد ضربة أيلول، والشرق الذي كان حلما انقلب إلى كابوس بعد تلك الضربة التي ربما أثارت فضول الآخر لمعرفة الشرق، معرفته لا كحلم رومانسي أو عالمي روحاني، بل كوحش جديد يزيد من المصائب والآلام. وليس إلا الإنسان الخاسرُ في هذه المعارك المتوالية، التي لنا نحن معشر الأدب أن نكتب ونعمل ونصلي لنهايتها.

ثبت المراجع:

1- برّو، توفيق- تاريخ العرب الحديث والمعاصر- مطبوعات جامعة حلب- 1990.

2- الجابري، محمد عابد- قضايا في الفكر المعاصر- مركز دراسات الوحدة العربية- ط1- 1997.

3- جوردا، بيير- الرحلة إلى الشرق - ترجمة: مي عبدالكريم، علي بدر، الأهالي، سورية، ط 1- 2000.

4- الدقاق، عمر- تاريخ الأدب الحديث في سورية- مطبوعات جامعة حلب- ط 2- 1979.

5- العجيلي، عبدالسلام- أجملهن- رياض الريس- ط1- 20001.

6- كويلو، باولو- الخيميائي- ترجمة فاطمة النظامي- دار الباحث- سورية- ط 1- 1997.

هامش:

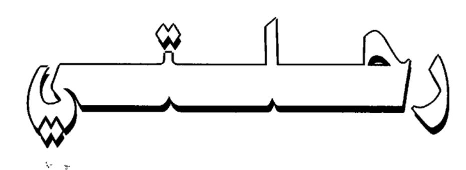
(1) بيير جوردا، الرحلة إلى الشرق، ص 10
(2) المصدر السبق، ص 10
(3) ص 9
(4) ص 13
(5) المصدر السابق ص 25 ـ 26
(6) المصدر السابق ص 21
(7) ص 98
(8) الخيميائي، ص 5
(9) ص 19
(10) ص 125
(11) ص 128
(12) ص 36
(13) ص 76 ـ 77
(14) ص 115
(15) ص 118
(16) ص 34
(17) ص 35
(18) ص 41
(19) ص 48
(20) ص 129
(21) توفيق برّو، تاريخ العرب الحديث والمعاصر، ص 111
(22) عمر الدقاق، تاريخ الأدب الحديث في سورية، ص 39
(23) ص 39
(24) أجملهن، ص 18
(25) ص 15
(26) ص 22
(27) ص 132
(28) ص 26
(29) ص 55
(30) ص 40
(31) ص 55
(32) ص 60 ـ 66
(33) ص 174
(34) ص 104 ـ 105
(35) ص 133
(36) ص 191
(37) ص 147
(38) ص 120
(39) ص 31
(40) ص 81
(41) ص 104 ـ 105
(42) محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر العربي المعاصر، ص 131





■ رحلتي مع الكتاب «الحلقة العاشرة»

خالد سالم محمد



الحلقة العاشرة

• بقلم خالد سالم محمد

وصول المطبوعات العربية إلى الكويت

كانت الصحف والكتب العربية تصل إلى بعض القراء في الكويت بصورة متقطعة منذ مطلع القرن التاسع عشر. ويذكر الرحالة لويس بلي الذي زار الكويت عام 1863م أن الشيخ صباح بن جابر(١) وقومه كانوا على صلة بما يجري من أحداث في أوروبا، نتيجة اطلاعهم على صحيفة عربية كانت تصدر في باريس وترسل إليهم من هناك. كما كانت هناك عدة وسائل لوصول المطبوعات إلى الكويت أهمها:

العلماء الذين كانوا يزورون الكويت بين فترة وأخرى، مصطحبين معهم بعض مؤلفاتهم وغيرها. وكذلك طلبة العلم الذين كانوا يدرسون في بعض البلدان المجاورة، يحضرون معهم بعض الكتب التي يدرسون فيها أثناء زياراتهم إلى

الأهل في الكويت. بالإضافة إلى ما يجلبه علماء الكويت من مطبوعات أثناء ترددهم على بعض البلدان مثل البصرة والأحساء ونجد والبحرين للقاء العلماء. وكذلك عند أداء البعض منهم فريضة الحج كانوا يحرصون على التزود ببعض المطبوعات الفقهية وغيرها خاصة المطبوعات المصرية التي كان وصولها إلى الكويت صعبا جدا في تلك الأيام.

كما أن بعض التجار ونواخذة السفن كانوا يصرون على زيارة المكتبات في الموانئ التي يحلون فيها مثل: موانئ البحرين وعدن وبومباي والصومال وشرق أفريقيا، حيث يوجد في تلك الموانئ العديد من المكتبات العربية، ومازلنا نحتفظ ببعض المطبوعات التي صدرت عن تلك المكتبات أو مهرت بأختامها.

وتحتفظ المكتبة المركزية في الكويت بالعديد من الطبعات القديمة عليها إهداءات إلى المكتبة من علماء ووجهاء وتجار الكويت منذ مطلع القرن الماضي.

هذا بالإضافة إلى ما كانت توفره مكتبة الحاج محمد الرويح أول مكتبة تجارية افتتحت في الكويت في مطلع العشرينيات من القرن الماضي من مطبوعات مختلفة تجلبها من العراق ومصر والهند، ومكتبة السيد عبدالمحسن الدرع التي افتتحت بعدها بقليل.

ومع افتتاح هاتين المكتبتين بدأت تصل مختلف أنواع الكتب إلى القراء بصورة شبه منتظمة.

وبدأ بعض الوجهاء بالاشتراك في المجلات الكبيرة التي كانت تصدر في تلك الأيام، مثل: مجلة المقتطف التي كان يصدرها الدكتور يعقوب صرّوف في مصر، ومجلة لغة العربي التي كان يصدرها الأب انستاس ماري الكرملي في بغداد، والفتح والرابطة الأدبية، بالإضافة إلى جريدة الأهرام الشهيرة.

أقدم وكلاء الصحف والمجلات في الكويت

وكيل مجلة الكويت

لعل أقدم وكيل لتوزيع الصحف والمجلات في الكويت هو السيد: عبدالمنعم بن عيسى السالم.

وقد وصفه الشيخ عبدالعزيز الرشيد بالأديب الفاضل وهو أول وكيل لتوزيع مجلة الكويت التي أصدرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت عام 1928م(2).له كتاب عبارة عن مختارات سماه: «من كل شجرة ثمرة».

بعد ذلك انضم إليه الأستاذ عبدالملك الصالح المبيض(3).

وكيل توزيع مجلة البعثة

مجلة البعثة هي نشرة ثقافية شهرية أصدرها بيت الكويت في القاهرة سنة 1946، وكانت تصل إلى الكويت بصورة غير منتظمة حتى نهاية عام 1948م.

وابتداء من العدد الأول السنة الثانية الذي صدر في يناير عام 1948م، أصبحت مكتبة التلميذ

لصاحبها حمود عبدالعزيز المقهوي هي التي تتولى توزيعها رسميا(4).
جاء الإعلان عن ذلك في العدد المذكور أعلاه كما يلي:
«اطلبوا البعثة من وكيلها في الكويت حمود عبدالعزيز المقهوي صاحب مكتبة التلميذ»
ومع صدور العدد الثالث السنة الثانية الذي صدر في مارس عام 1948م بدأت تصل إلى وكيلها في الكويت بالطائرة، وقد أعلن عن ذلك في العدد نفسه بما يلي:
«البعثة تصل الكويت بالطائرة بعد صدورها مباشرة».

مجلة كاظمة

أما متعهد توزيع مجلة كاظمة التي أصدرها الأستاذ أحمد السقاف عام 1948م، فكان مكتبة الخليج.
وقد جاء في أحد إعلاناتها ما يلي:
«اطلب مجلة كاظمة في مطلع كل شهر من متعهد البيع والتوزيع يوسف مشاري بمكتبة الخليج - الكويت».

مجلة الفكاهة

كان توزيع مجلة الفكاهة التي أصدرها الأستاذ عبدالله خالد الحاتم في الكويت عام 1950م. يتم من قبل المطبعة الأهلية حيث تطبع المجلة. وظلت المطبعة توزع المجلة حتى العدد التاسع، وهو آخر عدد صدر من الكويت في فبراير 1951م، بعد ذلك انتقل صاحبها إلى سوريا، وعاود إصدارها من هناك بتاريخ 20 يوليو عام 1954م، وحمل العدد الرقم عشرة وهو تكملة للأعداد التسعة التي صدرت في الكويت. واتفق مع مكتبة الطلبة لصاحبها السيد عبدالرحمن الخرجي على توزيعها في الكويت.. وتوجد بعض الأعداد من مجلة الفكاهة عليها ختم توزيع هذه المكتبة التي كان موقعها في شارع الأمير.
عودة للحديث عن المكتبات القديمة:

مكتبة عبدالمحسن الدرع

تم افتتاح هذه المكتبة في مطلع العشرينيات من القرن الماضي، بعد افتتاح مكتبة بورويح بقليل وفي الشارع نفسه، وهو شارع الأمير أو سوق التجار أو السوق الداخلي، حيث مركز الحركة التجارية، وقربه من المدرسة المباركية أقدم مدرسة في الكويت. وكان صاحبها السيد عبدالمحسن الدرع يستورد الكتب من العراق والهند والبصرة والبحرين ومصر.
وعن طريقه أيضا كانت تصل إلى عدد من القراء بعض المجلات المصرية مثل: المقتطف، واللطائف المصورة، والرابطة الأدبية والفتح، بالإضافة إلى تخصصه في بيع مؤلفات الشيخ عبدالعزيز الرشيد.
وقد نشرت مجلة الكويت في أحد أعداد المجلد الأول الصادر عام 1928 إعلانا لهذه المكتبة تضمن بعض إصدارات الشيخ عبدالعزيز الرشيد وهو كما يلي:
1 - الدلائل البينات في حكم تعلم

اللغات.

2 - تحذير المسلمين من اتباع غير سبيل المؤمنين.

3 - محاورة إصلاحية لتلامذة المدرسة الأحمدية.

وهذه المكتبة أغلقت أبوابها مبكرا، ولم أشاهدها.

مكتبة الخليج

أسسها الأديبان عبدالله زكريا الأنصاري، والشاعر أحمد السقاف وأشرف على إدارتها السيد يوسف مشاري. وكان موقعها في شارع الأمير بالقرب من المدرسة المباركية.

وقد افتتحت هذه المكتبة - كما جاء في إعلان افتتاحها - لتؤدي رسالة الثقافة والتنوير قبل أن تسعى نحو الربح.

ويمضي الإعلان في التعريف عن محتوياتها بالقول: فازدانت جوانبها بكل نفيس وثمين. فالكتب العلمية والأدبية والاجتماعية والاقتصادية ودواوين الشعر، وكتب القصص كلها من محتويات هذه المكتبة القومية، مع كل ما يحتاجه الطالب والتاجر(5).

وكانت هذه المكتبة متعهدة توزيع وبيع مجلة كاظمة التي أصدرها الأستاذ أحمد السقاف في تموز عام 1948م وهي أول مجلة كويتية تطبع في الكويت.

حدثني الأستاذ الشاعر أحمد السقاف أن هذه المكتبة قامت بطبع وتوزيع أول تقويم للفلكي الكويتي صالح العجيري وقد طبعته في بغداد.

استمرت هذه المكتبة في أداء رسالتها الثقافية حتى عام 1952م حيث أغلقت أبوابها.

مكتبة الحاتم

أسسها الأديب والمؤرخ الكويتي المعروف عبدالله خالد الحاتم حوالي عام 1939م، وكان مقرها في شارع الأمير بالقرب من مكتبة الخليج.

تخصصت في بيع القرطاسية والأقلام ونحوها مما يحتاجه التلميذ والتاجر، بالإضافة إلى بعض الكتب التي كان يجلبها صاحبها من الخارج.

ونظرا لعدم الإقبال الكثير في تلك الأيام على اقتناء الكتب بسبب الغلاء الشديد على إثر اندلاع الحرب العالمية الثانية، لم تعد إيراداتها تكفي للمعيشة، لذا تقرر إغلاقها نهائيا عام 1946م.

مكتبة التلميذ

من المكتبات القديمة في الكويت، افتتحت في بداية الأربعينيات من القرن العشرين، وصاحبها هو السيد حمود عبدالعزيز المقهوي. وكان مقرها في شارع الأمير مركز تجمع المكتبات.

ساهمت مساهمة كبيرة في توفير مختلف أنواع الكتب والمطبوعات الأخرى كالصحف والمجلات المحلية والعربية والخرائط وغيرها.

تخصصت في جلب الكتب الحديثة كالروايات والقصص ودواوين الشعر خاصة المعاصرة. كما تولت توزيع البعثة التي كان يصدرها بيت

الكويت في القاهرة مع عدد من المجلات والصحف المصرية التي كانت تصل الكويت بالطائرة منذ مطلع عام 1948م.

وربما هي أول مكتبة عرضت خرائط ملونة منها خارطة ملونة للجزيرة العربية تعلق على الجدار ومقاسها 50 45 إنشا.

وكذلك أعلنت في العام نفسه عن أول خارطة ملونة للكويت قياس 70 100سم.

جلبت هذه المكتبة مجموعة من الكتب الحديثة من مصر، وكان من بينها الطبعة الأولى من ديوان الشاعر المصري المعروف علي محمود طه، واسم الديوان «الملاح التائه» وكان يحمل غلافا ملونا جاذبا، وللمرة الأولى يصل إلى الكويت مطبوع يحمل غلافا زاهي الألوان، بالإضافة إلى ما يحوي من شعر رقيق عذب. فلاقى إقبالا كبيرا ونفدت جميع نسخه بسرعة، خاصة وقد سبقته بعض قصائده المشهورة التي لحنها وغناها الموسيقار محمد عبدالوهاب مثل: الجندول، ليالي كليوبترا، وقصيدته التي ذاع صيتها في العالم العربي فلسطين التي مطلعها:

أخي جاوز الظالمون المدى
فحق الجهاد وحق الفدا

لقائي بالشاعر محمود شوقي الأيوبي في مكتبة بورويح

التقيت في أحد الأيام في هذه المكتبة بالشاعر الكويتي محمود شوقي الأيوبي 1903 - 1966، وكان جالسا عند مدخل المكتبة، ولم أكن أعرفه، وعندما سمعني أسأل الحاج محمد الرويح صاحب المكتبة عن كتاب أدبي، وجه الكلام نحوي معرفا بنفسه، وسألني: هل اطلعت على ديواني الموازين؟- وكان قد صدر قبل عدة سنوات - فقلت له: مع الأسف لا.. فقال: سأحضر بعض النسخ إلى المكتبة وإذا رأيتك ثانية سأهديك نسخة منه. ولم أتشرف بلقائه مرة أخرى، ولكنني حصلت فيما بعد على نسخة من الديوان لاتزال بحوزتي.

يتبع...

هامش:

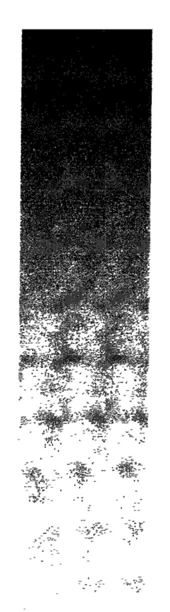
(1) حكم من عام 1859 - 1866م.. وهو الحاكم الرابع للكويت.

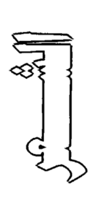
(2) مجلة الكويت - المجلد الأول - الجزء 4 - 5/ 1928م.

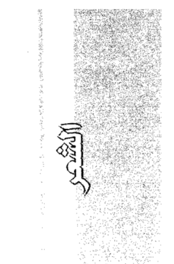
(3) مجلة الكويت - المجلد الثاني - الجزء الأول - محرم 1348هـ.

(4) في بداية افتتاحها أطلق عليها «مخزن التلميذ» - لصاحبه حمود عبدالعزيز المقهوي.

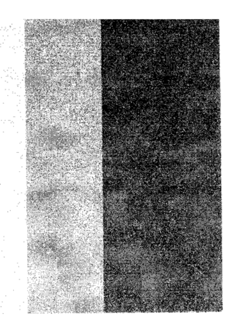
(5) مجلة كاظمة - العدد 4 - تشرين أول 1948م.











• فاضل خلف

صدر كتاب جديد عنوانه سفراء دولة الكويت تأليف عادل محمد العبدالمغني الوزير المفوض بوزارة الخارجية، وقد أربت كتبه عن المأثورات الشعبية الكويتية علىَ العشرين، فحياهُ الشعر بهذه الأبيات:

نَغَمٌ يَزْدَهي بِزَهْرِ الرَّبيعِ
صَاغَهُ مُخْلِصٌ بِفَنٍ بَديعِ

شَغَلَتْهُ الأيَّامُ عَنْ كُلِّ حُبٍ
غَيْرَ حُبٍّ بَيْنَ الضُّلوعِ طَبِيعي

هُوَ حُبُّ الكُويتْ حِينَ تَجَلّىَ
وَتَبَدَّى سَنَاهُ بَينَ الضّلوعِ

هُوَ حُبُّ الكُويتِ في كُلِّ فَنٍ
يَتَسامىَ بِكُلِّ مَعْنًى رَفيعِ

أدَبٌ أوْ سِيَاسَةٌ أو عُلُومٌ
صَنَعَتْ لِلْبِلادِ أبْهَى صَنيعِ

نَغَمٌ في سَلاَسَةٍ وَجَمالٍ
مُشْرِقٍ في الدُّنا كَدُرٍ لَميعِ

في رِحَابِ التَّاريخِ وَهْوَ مَليءٌ
بالبُطولاَتِ أوْرَقَتْ لِلْجُموعِ

فـي رِحَـــــابِ الـصَّـــــــحــــــراءِ وَهْـيَ دِيَارٌ

لِـلـحَـــــضـــــارَاتِ فـي بَـيــــانٍ يَـنـيـعِ

فـي أعَـــــالي الـبِـــــحــــــارِ وَهْـيَ مَــــجـــالٌ

مُـــــتَــــــرامـي المدَىَ لِكُلِّ شَـــــجــــيـعِ

مَكْرُمــــــاتٌ سَـــــجِـــيَّــــــةٌ لِرجـــالٍ

لـيْسَ فــــيـــهِـمْ مِنْ نـاكِـثٍ أو جَـــــزوعِ

هَـذِهِ دَولَـةُ الـكُـوَيْـتِ وَشَـــــــــعْـبٌ

يَـتَـــحــــدَّى الـرَّدَى كَــــسَـــدٍّ مَـنِـيـعِ

هَذِهِ شِـــيـــمَــــةُ الـفَــتَى ابْنِ المَغَـــانـي*

عَــــــــادلٍ فــي وَلائِــهِ لِــلـرُّبــوعِ

فَـــالتَّــحـيـــاتُ صُـــغْـتُــهـا والتَّــهــانى

لِرفـــــيقِ الطَّـريقِ حِبِّ الجَـــمِــــيعِ

لِرفــــيـقٍ بِـهِ الـقَــــوافـي تُـبَـــــاهـي

حِــينَ تَــنْـهَـلُّ مِــن فُـــــــؤادي الـوَديـعِ

وَيُـوافـي الـقَـــصِـــيـــدُ فـي يَـوْمِ عــيــدٍ

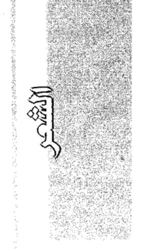
وَطَـــنِــيٍّ أتَـــى بِـــزَهْــرِ الــرَّبـيـعِ

* المغاني هي المنازل التي غَنِيَ بها أهلها. وهي أيضا اشارة إلى اسم المؤلف، وقد وردت هذه الكلمة في شعر المتنبي:

مَغَاني الشِّعْبِ طِيباً في المَغاني

بِمَنْزِلَةِ الرَّبيعِ مِنَ الزَّمانِ

الكويت 2003





• حواء القمودي/ليبيا

ما الذي تحلم به البنت القابعة عند بوابة الليل
الليل الطويل
تباشير الفجر لا تؤذن بانبلاج عذوبة الضنى
وإسبانيا لم تكن غير هذه النجمة التي تبرق بعيداً،
تومض في ظلمة ليلْ
ما الذي تحلم به بنت غافية عن الخوف،
يتسلل الملل مسامها
يدرك القلب لغته،
الجسد يستجيب لخصبٍ لا يدري كنهه.
البنت نائية عن كل غبنٍ
تستضيء بنجمة بعيدة تومض في ليل مظلم،
من يدرك كيف يجهش القلب باسمك يا أندلس
البنت تنتظر الفجر
الفجر لا يأتي
العيون ترمش في ظلمة الليل
ثمة ما يمور في البركة الآسنة
أيتها الأبجدية لا تسرقي اللحظةمني
لا تغدقيني في كلمات، كلمات تأخذني، تسحرني
كما الطفلة التي كنت المسحورة بالكلمة،

الكلمة التي تغدو نشيداً:
يا إلهي يا إلهي
يا مجيب الدعوات
اجعل اليوم سعيداً
وكثير البركات
وأعنّي في دروسي
وأداء الواجبات
واحمني واحم بلادي
من شرور الحادثاتِ
الكلمة تكبر تغدو قصيدة:
ألا ليت أيام الصفاء جديد
وعهداً تولى يا بثين يعود
الكلمة تتشكل حكايا، شخوصا (عيلة دردنو)
(عيشة القادرة) عيون ليلى التي مثل المها،
العوسجة التي تفرق الفلتين، الكلمة تسبّح:
الحمد لله رب العالمين.. الرحمن الرحيم..
مالك يوم الدين.. إياك نعبد وإياك نستعين
أنا طفلة مسحورة سرقتني الكلمة من الذين حولي،
أغرتني، أغرتني بالجمال الذي يضيء.
الفراشات تطوف
الزنبق الأحمر
الأخضر يلون الأشجار
من يفلت سحرك أيتها الكلمة أنا الأسيرة،
لا أريد فكاكاً، لا تطلقي سراحي إنهم يترصدونني
يا صديقتي لا تطلقي يدي، ينتظرون
تلبّسني سرقة أحلامهم، لا تطلقي قلبي
يحاصرون خفقاته
إسبانيا صارت بعيدة
لم يعد أحد
خرج الملوك والفقراء،
الفقراء إلى رؤوس الجبال،

أم ابتلعهم البحر أو نوارس تطوف أبداً لا تنام،
أم يحرسون المقابر هناك
من يبكي الآن،
الطفلة التي تجاوزت خمسا وثلاثين عجافاً، أم خيرات
من تبكي أندلس التي تسكن القلب
أضاعوا ولم يبق غير الكلمات نسرف في استنطاقها،
ستعيد الذي مضى!!
يا صديقي، أسيرتك، الدمعة غادرت، أنت الوفية،
تهدهدين حزني تنشين فرح القلب من يسكنني الآن،
أنا البنت القابعة عند بوابة الليل، ترصد الثلث الآخر منه،
تنتظر رب الكائنات، كيف الصعود إليه، الأرض تقيد خطوها..
روحها مثقلة
أيتها الكلمة
التي لي
تقولينني.. تحكين عني
أيتها الصديقة
أغيثيني..
أيّ جمَلكِ الأروع الأنقى الأجمل
ابتهل
رب الكون الرحيم
أريد أن يلمني حبيبي..
متى يلمني حبيبي..



بورتريهات وفواصل

• شعر: مصطفى عبادة

بورتريه - رجل

سيقولُ الناسُ:

خلوله الطريق

جاء نَبِيّ

سيقول أناس:

كَلاّ

جاء ابن أبيه

والنسوة قُلْنَ:

رجلٌ ولا رجال

يا أولاد..

فقط

هنا

إنسان.

ـ فاصلة ـ

أيُّ جحيمٍ
كان يحتويني
حينما قلت:
أنا لعنةٌ عَلَيَّ

بورتريه ـ امرأة (1)

في يوم ما
في ساعة ما
سيجد الناسُ
في الطريقِ
قلباً مُدَمّى
يهتفُ:
ياناسُ،
هنا سيدةٌ
حرفتُها القنص.

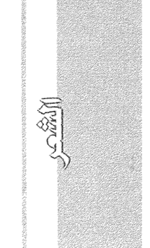
ـ فاصلة ـ

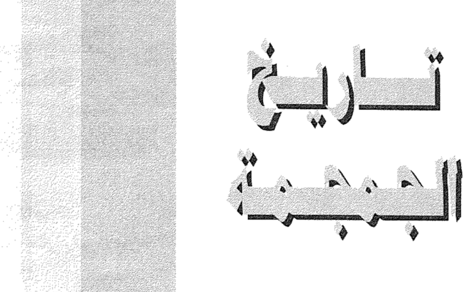
ستقف أيامك هنا
سوف أحرقُ كُلَّ شيء تحب
سوف لن نلتقي
ستخرج إلى الشارع
خالياً مِني
باختصار
سوف أدمرك

وادعُ.. أنْ يمنعني
إنْ استطاع!

بورتريه- امرأة (2)

سالومي:
نحن حقراء في الأمانِ
مع ذلك
يا أخي
يمكنك أن ترى
ما خلف القناع
هكذا نحنُ
أولياءُ اللهِ والشيطانِ
نحاكمهم
مع أنَّ
الرقصة كانتْ لَنا





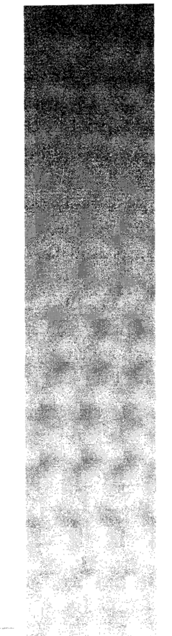
• عبداللطيف خطاب/ سورية

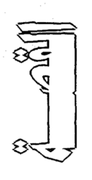
الذي قال لي:

كيفَ هي الدولة المقبلة؟ كيف حال الضحايا الأنيقين
مثل الجلالِة؟ أما زالوا حزانى علينا كالميتين القدامى؟
أفي الوجوهِ الحديثةِ آثارنا؟ والرمالُ الأنيقة تسفونا
كالرياح الخفيفةِ، وَقعُ أيدينا عليها؟ وَقعُ أسماعنا المذأبَة،
بغتةً:
استقبلتنا الجماجمُ، احتفتنا الجحافل مثل السيول التي
تذبح الأرض، وأنا الذي رافقتني الأميراتُ المسناتُ،
وأنا الذي رافقتني أميراتُ الجماجم، وأنا الذي أصلحتُ
وضع الأميرة على سدة العرش، وأنا الذي باغتها
ضاحكاً بالعبارات الرسولية:
أنتِ التي لا تنحنين إلا للفحولةِ، أنت جمجمة نحتُ
عليها مثل نوحي عليّ، أنت التي ساقوك قرباناً على
مذبحي، أنت التي ناوشتني عذاباتي بيدين من
لازورد، أنت التي باركتِ خصب العفونة، أنت التي
باركتِ سيفي، أنت التي بللتِهِ بالدمع، وأنا الذي حرباً

على حرب البَسوس
أغمدت سيفي
أغمدت سيفي،
وقلت:
لا تنتشلني من يدي فأنا الغريق، خاطبت جمجمةً،
ضحكتْ
قالت كالذي مات:
لم لا تنتشلني، أنا الذي أروي التراب، ويرتويني،
أقتاتُ منه ويقتتيني، متعايشيْن كالطيور الأليفةِ،
مرةً: عينيَّ واسعتين، قالَ،
قلتُ: ألا تحجُ
قالَ: لا - دودٌ يزوركِ، تأكلي أرجوكِ وانقلبي ترابا.
فبكيتُ، بكيتُ، بكيتُ انهاراً من العفن الأكيدِ، فازدهر
الدودُ القبريُ والحشيشُ القديمُ والدولة الراقدة، حَشْدٌ
يموجُ:
ها هي الأرض تنهضُ من براثنها ها هي الجمال
تصافح مستقبلها،
ها هي الطائرات الجميلة تودعنا قبرنا الأصغرَ، ها
هي الحياة تغلق أبوابها وتقول وداعا، ها هي الجماجم العائلية
تضحك ضحكتها المسرحية، ها هي الكلمات
توحي بالذي يوحي ولا يوحي، وها هم القدامى
يستعمرون الرأس الذي صاحَ:
افتح قبورك، شقَّ صدرَ الأرض كالحبلى، انفسخْ:
أرفسْ ضحيتك الأخيرة، ومثل منتقمٍ عظيمٍ، اشربْ
دَمَهُ، أرجوك أنْ تنخر عظامك مثل دودِ القبر في
العمل الرتيبْ، وارقص كمجنون عتيدْ، وأولم ولائم
مثلها ما كان أو ما لم يكن، وادعُ محبّيكَ الجماجم

يجلسون على موائد من ضحايانا، وادعُ المزامير
القديمة والتراتيل الحديثة... ودّعْ مطار الأرض وارحلْ
عن جماجمنا التي استعرت من غيظها المكظوم، تبغي
الدم المسفوح دوماً في مطارحها، وصحنا (لا ندري نحن أم
الجماجم):
لم نرتو، ولم نشفِ الغليل ولم نقل:
سلاماً على الذي ماتَ، والذي سيموتَ، ما عاد
أحبابنا مثلما كانوا، ولا رجَّعَ الزمانُ صدى آهاتنا
الحرّى على قومٍ قضوا نحْبَهُمْ بين الجماجم، ولم نخن
مواثيقنا مثل بني اسرائيل من أهلِ الكتاب، وما قدسنا
الأصاغرَ وفتات الجماهيرَ، وما عرَّجنا وبصقنا على
وجوههم جزاء دفننا المتخلفِ، وما استنبَتنا المدائح
النبوية لشخصه المبجل، وما اعتلينا عروش الأنثى
كالزناةِ الجِلافِ، غير أننا تباركنا بالذي:
بالذي حام علينا كالرحى، بالذي يخطف كالنسر بما
نقتات، بالذي وجّهَ قتلاه على ذبح الفرائسْ، والذي
اقتات فتاتَ الخبز والقلب الرديء، بالذي نافحَ عن حكم
العشائر يوم ما كنا فرادى وقبائلْ، كانت الأشياءُ تقعي
بارتخاءْ، والقرى كانت تزدهرُ بدولِ البدو والبابونج،
وتعانق الأفاعي المزدانة بالبرجوازيينَ والسمَّ، وتحيى
الرجال الصائحين كصيحتي:
- لا تبتئسْ، فأنا صديق القادمين من الخراب.





■ المستنقع

مصطفى يعلى

■ امرأة أضاعت البوصلة

محمد زيدون

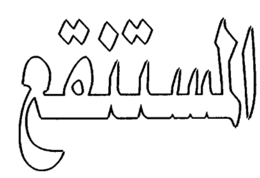
■ السهل / جورج كيرويل

ترجمة: عبدالرحيم حزل

■ حديث البحر

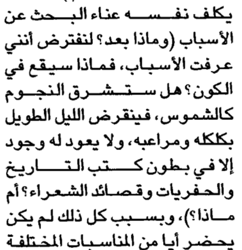
أحمد لطف الله

أهلا وسهلا بكم. ها نحن نلتقي مجددا. ألا تذكرون؟ ألم نلتق في مناسبات شتى؟ اذكروا ما قرأتم من قصص قصيرة وروايات ورحلات وسير ومذكرات، وما استمتعتم به من حكايات وخرافات. أنا سليل شهرزاد، وصديق الحارث بن همام، وحفيد عيسى بن هشام. أنا الراوي. تعالوا معي لأحدثكم اليوم عن قصة ممتعة هي قصة المستنقع؛ كان في حديث الزمان والعسر والأهوال والهوان، رجل لا يعرف ما به دائما. ودائما مزاجه ليس على ما يرام (كأنني أتأرجح على باخرة تمخر عبابا شديد الاضطرام)، دون أن



المستنقع

● مصطفى يعلى / المغرب



يكلف نفسه عناء البحث عن الأسباب (وماذا بعد؟ لنفترض أنني عرفت الأسباب، فماذا سيقع في الكون؟ هل ستشرق النجوم كالشموس، فينقرض الليل الطويل بكلكله ومراعبه، ولا يعود له وجود إلا في بطون كتب التاريخ والحفريات وقصائد الشعراء؟ أم ماذا؟)، وبسبب كل ذلك لم يكن يحضر أيا من المناسبات المختلفة (يضايقني أغلب الآخرين ببلاهتهم وتفاهتهم، فلا يكلف الله نفسا إلا وسعها)، ولا تملأ قلبه بهجة من أي نوع (ألا ترى أن عصر المباهج قد انقرض، وصار طعم الحياة كطعم فاكهة الوقت، التي أفسدتها المبيدات؟). لكن مهلا، انظروا أولا، هاهو رجل مقطب كالح وشاحب، يلوح قابعا وراء مكيتبه في حالة استغراق تام، وسط ظلام يغطي الحجرة بالشجن، إلا من ضوء مصيبيح المكتب المتواضع. القلم يفكر في يد، واليد الأخرى تفرك عضة بعوضة على الجبهة، بينما فمه يتمتم ببعض العبارات المبهمة، كما لو كان يحادث نفسه، أو يلحن نشيدا وطنيا.

- السلام عليكم.

- السلام على من اتبع الهدى.

- أهلا وسهلا..

- من أنتم؟ قوم فرعون، أم قوم قارون، أم قوم لوط، أم قوم النمرود؟ أم تراكم من ياجوج وماجوج؟

- لا تنزعج ياسيدي.

- من أذن لكم أن تعتدوا على خلوتي، باقتحام عالمي في هذه الساعة.

- ....

- ومن أي كوكب أو جزيرة مجهولة أتيتم؟

- لا كوكب ولا جزيرة مجهولة، ولا هم يحزنون.

- ماذا إذن؟

- كل ما في الأمر، أن جلستك الغريبة في هذا الوقت المتأخر من الليل، أثارت

انتباهنا، فاعترضت ما كنا سنخوض فيه.
- ومن تكون أنت أيها الفضولي؟
- أنا يا سيدي؟
- نعم أنت. أتراك جاسوس المدير؟ أم أنك تريد تنميط حديثك غير الظريف بشخصي المتواضع؟
الراوي: قال ذلك، ثم انكب في حالة شرود غير مبال بنا، على استئناف تحبير كلمة ما ((... أيها المدير الصغير. لقد قررت اليوم أن أتقاعد من هوس شبحك، كما سأتقاعد من العمل. سأضع حدا لجرجرة هذا الكابوس، الذي ما كان يلوح في الأفق أنه قريب الانقطاع أبدا. طوال ثلاثين عاما وأنت تسكن قاع دماغي، وتتعنكب داخل عروقي شيطانا بشعا، ذا قرنين مدببين، وذيل أخطبوطي معقوف، متمنطقا بمنجل مسنون، وفي يده مذراة يتطاير من ثعابينها الشرر. تطاردني في ليلي ونهاري. تجثم على أنفاسي في كل مكان. ترتسم صورتك اللئيمة على الجدران، وفي السقف، وعلى الطاولة، وفي الصحن الذي آكل فيه، وفي الملعقة التي أغرف بها. وقبضتك تشد على هامتي، قوية ضاغطة من أجل طأطأتها. لكنك لم تتوفق سوى في إضرام شهوة البغض في دمي. فكنت دوما ملعونا كحية آدم وحواء)).
- اسمع يا سيدي إننا...
- أنا الراوي، ويجب أن تنتبه إلي.
وماذا بعد؟، روحوا انشغلوا عني بغيري من فضلكم. فأنا لست مهرج سيرك يسليكم بالقفز على الحبال. ولا أنا عوليس هوميروس أو جويس، ولا عنترة الذاكرة الشعبية، ولا علي بابا ألف ليلة وليلة، ولا إسكندري الهمذاني، ولا ك. كافكا، ولا عطيل شكسبير، ولا عبد الجواد نجيب محفوظ. إنما أنا ذرة مهملة لا شأن لها، مرمي بها في صحراء الله الواسعة نسية منسية، لا يأبه بها أحد لا من عليي القوم ولا من سفليهم. ((... ولكن الإحساس بمطاردة خلقتك لي كان يمسي في حالات خاصة شديدة الضغط، كالمد في فصل القرّ والفيضانات، حيث يتحول إلى ما يشبه العصاب؛ فعندما تئزّ بعوضة أو تطن ذبابة في أذني، وأنا في عزّ نومي، أستيقظ منخطفا في كبد الليل وأنا أصطك، وأقول مصغيا إلى وقع أقدامك على درجات السلم: هاهو يقتحم علي منزلي. فأحوقل وأبسمل وأحمدل، تاليا آية الكرسي ثلاث مرات، وكأنني في حضرة جني جبار، وثلاث مرات أردد: أعوذ بالله من المدير الرجيم. وحينما يعوي كلب، أسمع صوتك في الاجتماع. ولما أبصق على الأرض، أرى البصقة تتشكل صورة لزجة لك. وإذا دوّى هدير قطار، أو زئير طائرة، أو قعقعة شاحنة قديمة، تلفت يمينا وشمالا، أماما وخلفا، فوق وتحت لأتفقدك. أما حين أمر ببركة آسنة، أو مستنقع راكد، فتباغتني ملامحك المتغطرسة، متضخمة خلل لقطة كبيرة لوجهك ترقد على السطح الطحلبي، سرعان ما تتلاقح نتيجة ارتجاج، إلى وجوه ووجوه متشابكة تحمل ذات القسمات. ناهيك عندما أدخل أحد المراحيض

العمومية، فإنك تنتصب أمامي مومياء مصنوعة من القاذورات. وفي كثير من الأحيان أجدني أستحضر عددا من المشابهات بينك وبين مشبهات بك، تشبهك إلى حد التطابق، خاصة في الشبهات، وسبحان من خلق من الشبه أربعين؛ ففي وجهك طول وجه الكلب. وقصر يديك ورجليك وقامتك يذكر بالسلحفاة، وتلون جلدك بالحرباء، ودوران عينيك بالبوم، أما جفاف عودك فبأم الأربع والأربعين.. لذا تتحصل لدي في النهاية صورة منكرة أقرب ما تكون إلى صورة مكروسكوبية مطموسة لسوامّ غير محددة؛ قد تكون فيروس السيدا، أو جرثومة السرطان، أو بيض أحناش الأنابيب. أعدك أن أكتب عنك قبحنامة أو فسدستانة يا مديرشاه. الحقيقة أن مجرد تذكر صورتك، كان ولا يزال يحسسني بأنني مستغرق في مشاهدة فيلم رعب مروع، فيرفع من حرارة جسمي، ومن مستوى ضغط دمي، ويسرع بدقات قلبي. ياله من عبث، أن نتخندق في سعير خط تماس، يرفع فيه كل جانب أسلحته في حرب قذرة غير متكافئة، فتظل قضيتي الأولى والأخيرة، وأظل مشكلتك المركزية، طيلة ثلاثين عاما طوالا، من غير أن تفتر همتك، أو يلين إصراري حتى الآن، ونحن على عتبة نهاية المشوار، خواء خرائب، وأنقاض حفريات متكلسة. أية ورطة، وأية نكتة بائخة ؟.أية ملهاة، وأية غفلة ؟. بل أي وهم متوحش متماد؟. خيوط عنكبوت وعصف ضباب)).

- ما خطبك يا سيدي؟

- الخطب! لقد أحسنت التحديد أيها الخبيث. لكن ما دخلك/ ما دخلكم؟

- ألسنا جوقة الشهود؟

كذب، كذب، كذب في كذب. ألم تنقرض الجوقة من المسرح منذ أزمان؟ ثم، ألا يزال هنالك من يشهد لوجه الله؟ فأنت مثلا، ألا تذكرني بعيني وأذني المدير؟ وأنت، ألا تشبهين صاحبة الحيثيات إياها، التي لا نراها في المؤسسة إلا لماما؟ وأنت، ألست نسخة من ذاك الذي اشترى أبخس سلعة، بالعزف على عود المداهنة والمراوغة؟ وأنت نفسك يا راوي آخر الزمان، ألا تريد ترتيب الأمور كالمدير، حسبما يحلو لمزاجك، ومزاج ولي نعمتك، المختفي وراءك مثل زعماء المافيا، حتى وإن كان ذلك على حساب جماليات نصكما؟ ألستما تتآمران تآمر المدير ونائبه ضدي؟ أمعقول أن تشهدوا لصالحي وليس ضدي؟ اتركوني في حالي. يكفي أنني خرجت توا من كابوس أخذ بخناقي. تبّا له من خنزير. حتى في المنام يطاردني قاضيا دميما، مفكك الأطراف، على يمينه مسرور السياف، وعلى يساره نائبه برأس ابن آوى، يوسوس له وسوسة شيطان رجيم، محرضا إياه ضدي، وهو يشير بأصبعه ناحيتي، وبعد أن يتواصيا بالشر، يصدر الحكم، وهو دائما حكم واحد: الموت لغير الأكباش. أرجوكم، اتركوني أستكمل تحضير كلمتي، فأنتم تقطعون علي شحذ سهامي: ((أضف إلى كل ذلك، أنه كان بوسعك يا عبّاد الشر، أن تستغل اتساع درايتك بالمطبخ الإداري، فتحوك لي مزيدا من الشباك، فقد كنت دائما تجد الشجاعة الورقية الكافية،

لتكتب بي سرا إلى المسؤولين في أية لحظة، متسترا وراء ترسانة المراسيم والقرارات والمذكرات، لكن من المؤكد أن حسك، إذا بقي لك حس، خانك طيلة هذه المدة، في أن تتيقن من أن في الناس من يستعصي على أن يصير كبشا سهلا. ولا عجب، فأنت أتفه من أن تدرك ذلك)).
- لم تذكروا لي بعد من تكونون؟
- نحن يا سيدي شخصيات ورقية كما يقولون. واعتبرنا أنت المبتدأ والخبر. أو إذا شئت، قل إننا المبني للمعلوم.
- بل إنهم يا سيدي المبني للمجهول. وفي أحسن الأحوال يمكن اعتبارهم مجرورا لجارّ محذوف وجوبا.
- لا تثق بهذا الراوي المراوغ يا سيدي، فهو يخون صدقه.
- إنكم تتجاوزون سلطتي، ناسين أنني أنا الراوي.
- ومن بعد؟
- إن لم تمتثلوا لتعليماتي وفق الميثاق المبرم بيني وبين الكاتب، أخرجتكم من فضاء نصي مذمومين مدحورين.
- أيها الساذج، إذا أقصيتنا فمن سيساعدك في نسج حبكة قصتك إذن؟
- صحيح أنكم تهلّون في نصي، في صيغة منتهى الجموع، لكن...
- يجب ألا تتناسى هذه الحقيقة.
- كما يجب ألا تتناسوا بدوركم أنكم مقحمون في النص، ويمكن الاستغناء عن خدماتكم في أية لحظة.
- سنشكوك أولا إلى ولي نعمتك، وبعده إلى نقابة المؤلفين، واتحاد الكتاب، وجمهرة القراء، ثم ننظم اعتصاما آخر المطاف.
- أعلى ما في خيلكم اركبوه، على حد قول إخواننا المصريين.
((أيها السادة: منذ اليوم الأول انتصب بيني وبين المدير الجديد سد ياجوج وماجوج، وازداد توطدا تدريجيا، فتيقنت بالفطرة والاكتساب معا، أنه لن يكون بيننا شأن، كشأني مع سلفه النبيل القلب، الطيب النفس. لذلك تكونت لدي قناعة ثابتة بأنني إذا أرسلت بتظلمي إلى المسؤولين، سيكون قد سبقني، وحلّك ملفي أكثر مما هو حالك، بما تتفتق عنه عبقريته من تمائم وأحجبة، وينبض به نبوغه الإداري المتفوق. اللهم لا حسد، ولا شلت موهبته. لقد كنت متأكدا من أنه سيحشني حشا عاجلا أو آجلا، لوجه الشيطان، في مناسبات اعتبرها واهما نقطة ضعفي، من غير أن يشفع لي عنده أنني بذلت زهرة عمري دما وأعصابا، حرصا على انضباط المؤسسة وتطويرها. والشهادة لله، فأنا حتى الآن لا أدري لماذا لم تفعل ياجينة مهجنة، لا شرقية ولا غربية، لا يهودية ولا نصرانية، بل حتى وثنية، فأحرى إسلامية...))..
- ألست انتهازيا أنت الآخر؟ وإلا كيف تخلق التناقض بيننا، لتنغمس خلسة في إتمام كتابة كلمتك؟
- سحقا لكم أيها الملاعين، فأنتم لا تدرون أنني أكتب هذه الكلمة بدمي، في

جوع ملجوم، منذ أكثر من ربع قرن.

- نرى أنك منفعل للغاية.

- أحمد الله على أن عقلي لا يزال سليما حتى الآن.

- كأنك وحدك الذي تعاني في هذا العالم.

الراوي: الآن جاء دوري. فتنحوا جميعا لحظة: الرجل جحظت عيناه، شرعتا تتضخمان، حتى اتخذتا شكل وحجم شاشتي تلفزيون غير ملون، تقصدت منهما صور مرعبة: فيل ضخم طبق شحما ولحما، يتهادى في مناكب الأرض والفضاء، وهو يدخن خرطومه. نسر جارح ينقض على أرنب بري. صرب يدفنون امرأة بسنية حية بعد اغتصابها جماعيا. صهاينة يكسرون عظام أطفال فلسطينيين..

لا بأس، وعلى أية حال، فأنا صرت لا أحسكم غرباء عني. مثلا أنت أيها الراوي البئيس، ألا تتقمصني لتنطق بفضلي بكل هذه الثرثرة؟، وأنت، ألم ترتعد نيابة عني يوم استعدى المدير المفتش علي؟، وأنت، ألم تكن تتحسس جيبك، كلما طال راتبي الشهري اقتطاع متوقع؟، وأنت الآخر، ألم تكن تتقي شر ما فعله المدير بنقطتي الإدارية؟، أما أنت، فطالما تحاشيت مصاحبتي في جنبات المؤسسة، حتى لا يرانا المدير معا، فتنتقل إليك عدوى الوباء. حقا إنكم تحملونني جميعا داخل ذواتكم حبا وكرامة، ومع ذلك طرحتموني عنكم، وأفردتموني إفراد البعير، حين استهول المدير يوما أن تتطاول عليه نملة بلا أجنحة مثلي، من غير أن يعلم أن فأر مأرب قد هدّ سدا شامخا بأكمله. ماذا تريد أكثر أيها الراوي؟ إنني أراك ترفع أصبعك لمقاطعتي. نقطة نظام؟!. إنك لا تني تقطع علي لحظاتي الحميمة. قل. ماذا تريد؟

من المفروض باعتباري الراوي، أن أكون محايدا، غير أنني في حالتك، لا أملك إلا أن أتعاطف معك، وأجد من واجبي أن أشعرك بحقيقة الموقف. فأنا ومولاي الكاتب أدرى بسلالة أمثال صاحبك. إن قلبه مغلف بالوحل، ودماغه منقوع في القير. وحاشا أن يكون رضع حليبا طبيعيا من ثدي أمه. فهو من النوع الذي يبتر ثديي امرأة تسلية لنفسه، أو يغطس رأس طفل في بركة متعفنة مقهقها، أو يبقر بطن عجوز، ثم يجلس ليدخن في هدوء بارد. فلا رادع له، لا دين ولا ملة، ولا أي اعتبار آخر، ما عدا اعتبار الثروة الفاحشة، والجاه الأخشى، والسلطة النافذة. إنه مستعد أن يبيع أمه في سبيلها. لذلك تراه يلعق بصورة لا تضاهى إلا لدى المتسولين، الأرض التي يتهادى أصحابها في مناكبها. فحذار من هذا الثعلب. إنه كالقناصة في سرايفو خلال الحرب الأهلية، لا تدري متى وأين يلدغك. احترس من أن تورط نفسك بكلمة، أو بعبارة تجعلك لقمة سائغة لأرشيف المراسيم والقرارات التشريعية، والمذكرات والمساطر الإدارية. فتتيح له الفرصة الأخيرة ليحزمك من لسانك، ويعلقك على باب المؤسسة، حتى تكون عبرة لمن يعتبر أو لا يعتبر. دعني أقول لك: اكبح آلة انفعالك، نقح عباراتك. لمح ولا تصرح. استعمل اللغة المغبشة القابلة لأكثر من

تأويل، متكئا على الأساليب المراوغة، لكي تترك لنفسك خط الرجعة عند الضرورة، وأنت تواجه بوابة الجحيم. إنه المدير، وأنت نملة بلا أجنحة. وهذا يكفي. فالكل يعرف أنه مسيج بقوى مادية مدرعة، وقوى معنوية مزنجرة، ظاهرة وباطنة. اعتبره حجر طاحونة صلدا راسخا، أو طن صلب مثبتا، أو سارية فرعونية راسية يستحيل زحزحتها. إنني لا أملك لك لا حول ولا قوة. فليس لي على المدير أي سلطان، ولا في وسعي أن أجعله يفاكه الرخويات العاملة تحت إمرته، أو يهدي لهم باقات الورود والزهور، في المناسبات الحميمية. وإنك لتجده الآن يهنئ نفسه مغتبطا، بأنه أمكر مدير في العالم، وتجده يفخر مع نفسه بموهبته وعبقريته، إلى حد القهقهة أمام المرآة، وبكونه أمر ودبر، ورتب أوراقه بمزيد من المهارة والإتقان، على صورة جد محنكة، حولت باطله إلى حق، وقلبت حقك باطلا. إنني أقول.. أقول.. أقول لك...

وما لك تتلعثم تلعثم مرعوب، فاجأه نمر أرقط، أو لبوءة شرسة في حديقة الحيوان؟ فأي راو منافق أنت؟ الجنازة كبيرة، والميت فأر. أو تظن أنني بعد أزيد من ربع قرن من الاختفاء تحت جلدة قنفذ، بقي في النفس خوف من أي شيء كان؟ أتدري أيها الراوي؟ لو أتيح لي أن أعود إلى ما قبل ربع قرن لأبدأ من جديد، لكان لي شأن آخر، مع هذا الثعلب الذي حط علينا ذات مساء مشؤوم من فوق، كالنيزك الجارف. فهناك أشياء كان من الممكن القيام بها تجاهه، لولا أنني ترددت، بل تخاذلت، إذا أردت الحقيقة عارية بلا تمويه. يالك من راو لعين، ليتك تبحث عن موضوع آخر، لترويه لقرائك، وتهتم بغيري. أما أنا فمشغول كما ترى بإتمام كتابة الكلمة: ((وبعد، أتريد أن أعيد كتابة رسالة التربيع والتدوير، تكون أنت بطلها المستحق؟ أم تفضل رسالة التوابع والزوابع؟، أما رسالة الغفران، فهي أبعد منك بعد المريخ عن الأرض. لكن، هل قرأت ما تيسر من هذه الرسائل؟ وقبل هذا، هل سمعت برسالة التضخيم والتقليص؟ أكيد أنك لن تدعي فقط أنك سمعت بها، بل وقرأتها وكتبت عنها، وإن كانت خيالا من اختلاقي. فلو قرأت تلك الرسائل، أو قطرت أمك في أذنيك الصغيرتين حكايات السندبادين البري والبحري، ومصباح علاء الدين، وعلي بابا والأربعين حرامي، خلال ليالي الشتاء القارسة، لصرت رجلا آخر غير المسخ الذي يربض في قفص مكتبه، يتعلم من المهد إلى اللحد، كيف يتقن الخدش والعض والافتراس كضواري الصحارى والغابات، ونراه يتطوس في أنحاء المؤسسة، وكأنها ملك لوالده، أو ورثها عن والديه)).

- وماذا عن المستنقع أيها الراوي الرديء؟

- يالكم من ذباب حقيقي. ألا ترون أنكم تشوشون على بطلنا في إتمام كتابة كلمته.

((أعترف لك، أنني قلما كنت أستطيع منع نفسي من الضحك، عندما أراك مارا في الساحة يتذبذب وراءك الذيل المدبب المعقوف. ولا من الخوف، لما كنت ألحظ وسط جبهتك قرنا وحيدا مفلولا، من المفروض أنك تعرف بماذا يذكر،

وألمح جسدك دون رأس، مثل الرجل المختفي. وأنني كنت أجد مشقة في ستر تأففي، حينما كنت أرمقك في الاجتماعات، تشعل السيجار بحركة متعجرفة، متشبها بأصحاب الرؤوس الضخمة والبطون الكبيرة. وفي المقابل، لطالما كنت أحاول تصورك ذا أجنحة بيضاء، ترفرف بها في سماوات وسماوات، غير أنني كنت أفشل دائما)).

- وما شأننا نحن بكل هذه الثرثرة؟ اترك الرجل في حاله، وهيا حدثنا عن قصة المستنقع.

- رجاء، ساعدوني بالصمت على الأقل، حتى لا تثيروا غضبه أكثر.

((مديري الصغير: لا أخفي عنك قبيل ختام هذه المكاشفة، أن ما كان يحيرني فيك دائما هو هذا السؤال: من تكون؟! فمعرفتي بحقيقتك، لم تكن تتعدى كونك نكرة غير مقصودة، خطتها أيدي أولياء نعمتك، لأغراض لهم فيها منافع ومشارب. ومع ذلك رضينا بالهم ما رضي بنا. فمالك شيء من سلطة فرعون، أو ثروة قارون، أو فلسفة سقراط، أو تربية اسبنسر، أو علم أنشتاين، أو أدب طه حسين. إنك مجرد مدير صغير لمؤسسة، ليس لها بفضلك من المؤسسة إلا الاسم. دون أن يفوتني أنك لست سوى نقطة من بحر زيت عرمرم عائم، ولست فريدا في بابك بالتأكيد. وأعترف لك مع ذلك، أنك بقدر ما كنت تستفز حقدي تجاهك، تشعرني الآن بالإشفاق عليك. ذلك أن لك مواهب وذكاء الوقت، ورغم هذا لم تصر وزيرا، أو كاتبا عاما، أو حتى مندوبا إقليميا. لقد عشت مديرا صغيرا لمؤسسة بئيسة سيئة السمعة. وبصراحة أكثر، إنك بددت مواهبك سدى، حينما تنكرت داخل كرنفالنا في هيأة مدير. كان خليق بك أن تصير في مدارج الهرم المقلوب، سمسارا ناجحا، أو مضاربا في البورصة محظوظا، أو مقاولا كبيرا موفقا متفوقا، أو متسولا حاذقا أو قـ... لا، لا، احتراما للمهنة وللزملاء. أو على الأقل، كان من الممكن طيلة أزيد من ربع قرن، أن تكون مديرا عظيما، لو أنك صنعت مؤسسة عظيمة. لكن، على من تقرأ زبورك يا داود؟ وإذا رغبت في مزيد من الصراحة أكثر، بحت لك بأنه يليق بك أن تقضي ما تبقى من عمرك الطويل أو القصير - الله أعلم - في النواح، لو أنك ما تزال تملك بقية ذرة من الذمة، لكونك أضعت الفرصة، وصرت لا أنت في العير ولا في النفير، وفق حكمة الأجداد. فقد عشت مديرا صغيرا، وستموت مديرا صغيرا كالحمل الكاذب، خاسرا الدنيا والآخرة وما بينهما)).

- ألا تلاحظ أيها الراوي الفاشل، أنك حتى الآن لم تعرفنا بالتحديد على مشكلة بطلك مع مديره.

- إن شئتم الصراحة، فأنا لا أخفي عليكم أنني أنا نفسي أجهلها.

- وما المانع؟ ألست أنت الراوي الماسك بكل الخيوط، كما لا تكف عن التبجح.

- لقد طمسها بالحيلولة دون قراءة أقل الفقرات من كلمته.

- بطلك أم ولي نعمتك؟

- أعترف أنني راو جزئي المعرفة، كما يقول المنظرون، وقبيلة تبّع من النقاد

وتابعيهم وتابعي تابعيهم.

((اسمع يا هذا، إن أسطوانة الوعيد الرثة المتواترة، التي لا تني منذ أكثر من ربع قرن تتحف بها مرؤوسيك، متحذلقا متباهيا في كل اجتماع، فينعتها شهود الزور، من أعجاز النخل الخاوية، بأنها علف دسم، بينما هي استربتيز حقيقي، تعمى عنه أبصارهم وبصائرهم؛ تلك الأسطوانة البليدة، قد استنزفت، وأمست محفرة ومشروخة، ولا صدى لها، سوى ما يشبه سعال المصدور. وهكذا أصبح مثلك كمثل الحمار إياه. أتعرف معنى (أسفارا)؟، ارجع إذن إلى المعجم إذا كنت لا تزال تحسن البحث فيه، وابحث أيضا عن: النزاهة، التجرد، الانبثاق، الدهشة، صفاء الذهن، اختلاج الأحاسيس، رقة الفجر.. وأيضا عن: العليق، الطحالب، الحواة، البهلوانات.. وباقي أخواتها من أسرة النور والظلام.)).

- أيها الراوي الرديء الفاشل. إن صبرنا كاد ينفد.

- انتظروا قليلا.

- لعلك غفلت عن أن المساحة المخصصة لقصتك، لتكون قصة قصيرة حقا، قد أوشكت على النهاية.

- انتظروا قليلا.

- ألا تنتبه إلى أن القصة، أو ما تسميه قصتك، قد ظلت حتى الآن بتراء من أي موضوع محدد وملتحم؟

- انتظروا قليلا.

- فأين ما وعدتنا في افتتاحية حديثك، أن تحكيه لنا عن قصة المستنقع المسلية المتعة؟ إنك ما تنفك تلوك شتاتا من الكدر تلو الكدر.

- ....

لعلك لم تنم أنت الآخر. وأكيد أنك الآن تفكر في أيضا. ألست هاجسك اليومي الذي يعشش في دواخلك، كما لو كان العالم خاليا إلا مني؟ أعرف ذلك جيدا. لا هم لك سوى التفكير في إيذائي بطريقة أو أخرى، استجابة لنشوة الحقد المتأصلة في شرايينك. إنك لتسترجع الآن فشلك معي بأعصاب متوترة، محتسيا المرارة والحسرة، فيتغلغل في نفسك شعور بالشيخوخة المبكرة، مدمرا كسكرات الموت ((... هذا البغل.. لست أدري لماذا يفرض وجوده علي حتى في المنام. خلقته. صوته. نظراته. طريقة حديثه. مشيته. هندامه. و.. و.. أي وصب نزل بي عمرا بأكمله. منذ تم ترئيسي على هذه الخربة. ثلاثون سنة وأنا مرتبط به كظلي. لكم أمقت عادة رفع رأسه إلى الأعلى دوما. وأمقت أكثر، تبجحه المفرط، وهو أسوأ ما فيه. إذ ما كفّ يوما عن إقرافي، وكأن جهة ما سلطته علي: هذا الملف، أنجزته بالليل قبل النهار ياسيدي. تلك المشكلة، اجتهدت في حلها شخصيا، لأنك ياسيدي لن تنشغل بكل التفاهات. وتلك القضية ياسيدي، انتهت بسلام لما تدخلت فيها. وإعادة ترتيب وتنظيف مكتبكم، أنا الذي أشرت به. والأدهى، أنه يسبقني باستمرار في الاجتماعات، إلى اقتراح

الأفكار والحلول الملائمة، الموثقة بالمراجع القانونية اللازمة، للمشاكل المطروحة في جدول الأعمال، وكأنه يريد أن يلمح إلى أنني لا أستحق أن أكون مديرا للمؤسسة. أي مكر، وأي دهاء؟ فلو ظفر بي لمضغني مضغا، ثم بصقني كالنخام. والمصيبة الأعظم، أنه يجتهد ما في وسعه حتى لا يترك ثغرة واحدة في سلوكه وعمله، تمكنني من أن أحبك له فخا، يقع فيه بسهولة أو بصعوبة. لكم أمقت هذا الثعلب المتربص بقرني استشعار، مضبوطين مثل ساعة بيك بن. لا شيء يفوته. لا تحرك دون حسابات دقيقة. لا كلام في غير محله. لكل مقام مقال كما قال الأسلاف. بل والكارثة أنه محبوب من طرف الجميع. إذا مرض، عادوه جميعا. وإذا ترقى، هبوا إلى تهنئته برمتهم. وإذا غاب، سألوا عنه فرادى وجماعات. وطبعا، لا يمكن أن يغيب ولو دقيقة دون شهادة طبية، أو يتيح ضبطه متلبسا بإشباع نهمه لقراءة كتاب أو مجلة، يخبئهما في درج مكتبه. وتلك نقطة ضعفه التي كنت أحسن استغلالها، وأغيظه بصرف النظر عن غياب وتهاون بعض زملائه. ذاك كان عزائي. حبذا لو كان مرتشيا، مستهترا، مهملا، عربيدا، نماما، حقودا، لكان رائعا، ولانقلب الوضع تماما، لكنه للأسف الشديد، يسير في الاتجاه المعاكس. إنه حاسوب بذاته. كل شيء في حياته مصكوك ومستعص. عليك اللعنة موظفا ومتقاعدا.)).

سوف ترى أيها الصغير الصغير. لأقسمن بفقر أبي، ومرض أمي، وعطالة أخي، لأن أفطر بك غدا، فأجعلك تلتهم نفسك، أو على الأقل تولول كالندابات بصوت عال. إنني أدرى بمدى هشاشة نفسيتك. سأخطو، وأخطو، وأخطو بسرعة. ثلاثون سنة وأنا أخطو بتؤدة وحذر. سأتخطى الحواجز البروتوكولية المصطنعة، والأسوار النفسية المتمكنة، التي دأبت على ترسيخها، درءا لعلاقات إنسانية محتملة، وتكريسا لعظمة وهمية مفتعلة. سأقرع الباب بفظاظة، وأدفعه في حدة. سأجدك مغروسا وراء مكتبك الضخم كما لو كنت محنطا، أو مصنوعا من شمع أو ثلج. أرتال كثة من البعوض والذباب غير متمايزة، ستتطاير مستثارة، ثم تعود لصبغ الجدران والأشياء بالسواد. وسآمرك أنا هذه المرة: خذ صكك بشمالك، وانظر وجهك فيه، قبل أن ألقيه في الحقل على الملأ تأكيدا لفضائلك، ثم أنشره في الصحافة تعميما للفائدة، حتى لا تظل مآثرك مغمورة، وحبيسة المحيط المحلي، لاسيما وأنا أدري مدى حساسيتك تجاه ما ينشر في جرائد المعارضة والحكومة على السواء. أثناء القراءة ستمتقع، ويصفر وجهك ويخضر ويحمر، كأضواء النيون المتبقية في واجهة محل تجاري مفلس. ستنبت في جنبيك أجنحة بعوض صفيقة، ستئز البعوضة أزيزا منكرا مذعورة، متقافزة بين زوايا المكتب، متربصة للانقضاض علي، ستفح فحيحا منكرا طويلا كالمنفاخ، وقصيرا كلهاث كلب توقف لتوه عن الجري، ثم تهبّ لتخير اللغم المناسب. إذن، اذهب أنت وذخيرتك المفلسة إلى الجحيم.

الراوي: لم يعد له وقت للنوم. فالليل شرع في الرحيل، والفجر انطلقت

تباشيره تضيء الأفق. ولهفته في عجلة من أمرها، يود لو يختصر الزمن ليلقي كلمته في الحفل الآن، وليس غدا. لكن هيهات ثم هيهات. فعليه أن يتقلى بما فيه الكفاية، خلال الثواني والدقائق والساعات الفاصلة. وعليه أن يصارع اكتظاظ ثلاثة أوتوبيسات من الدرجة العاشرة، ليصل إلى المؤسسة. بل وعليه أن يعوم في بحر الروائح الكريهة النتنة، التي تفيض على محيط المؤسسة، وكأنها مزبلة عتيقة. فلا بد أن تسوط أنفه كباقي زملائه، زخات أبخرة خانقة في منتهى الحدة والنفاذ، لا ينفع معها تغطية الأنف بالكفين، أو دهنه بماء الكولونيا. جيف فوق جيف، ومستنقعات على مستنقعات، وأعطان تحت أعطان؛ كلها مجتمعة لا تصل درجة حدتها ونفاذها. فهي روائح لا تصدر إلا عن حظائر خنازير معتقة، أو معامل سيليلوز مستوردة، أو أكوام ضحايا مذبحة مهملين، أو فم هائل أبخر. والغريب أن المؤسسة توجد في مكان نظيف حسن الموقع، بعيدا عن كل ذلك. لهذا أعترف أنه قد اختلط علي الأمر، فلا أستطيع تحديد مصدر تلك الروائح الغريبة. والله أعلم بحقيقتها. ألم أقل إنني راو جزئي المعرفة؟ إلا أن ما هو مؤكد لدى بطلنا بالتجربة العملية، أنه كلما اقترب من المؤسسة ازدادت حدة النتانة والعفن، إلى أن تصل الذروة التي ما بعدها ذروة، مع جلوسه على كرسي المكتب، بين ركام الملفات والأوراق. أما في الصيف، فيتمنى لو أنه فقد حاسة الشم.

إنه صباح مشرق، ليس كباقي الأصباح الكئيبة السالفة. الهواء فيه دافئ معطر منعش، ولا رطوبة فيه. الطيور تسبح مرحة في الأعالي، وتصدر عنها زقزقات مطربة، بعذوبة الأصوات وحلاوة الإيقاع. وكل الأشياء تبدو مغسولة بشعاع الألوان الطبيعية، وليست مخضبة بالأبيض والأسود. ياه، سنين عديدة، وأنا أقطع المسافة ذهابا وإيابا، من غير أن أنتبه إلى هذه الروعة. لم يكن يملأ عيني سوى شبكة المواصلات المتشعبة، التي تنتظر تخلي انتباهك عنك لتدوسك وتسحقك، ثم ينفض الجميع وكأن شيئا لم يحدث. كما لم يكن يملأ أذني إلا الضجيج والعجيج والضوضاء مجتمعة، وكأننا في يوم الحشر بالدنيا قبل الآخرة. لم أستيقظ في الساعة السابعة، وأركب الأوتوبيس الأول في السابعة والنصف، وأجلس على كرسي المكتب في الثامنة والنصف بالضبط، بين أرتال الملفات والأوراق؛ حتى أفوت على سيادته الفرصة لإحصاء الدقائق التي قد أتأخرها، فيجمع منها ساعة أو ساعتين أو نصف يوم أو يوما أو أسبوعا، لتتوج باقتطاع من أجرتي، التي لم يتجاوز دبيبها أخيرا الحد الأدنى للأجور إلا قليلا، بعد أكثر من ربع قرن من الترقيات العادية المتأخرة.. اليوم استيقظت في التاسعة، وركبت الأوتوبيس في العاشرة، وهاأنا ذا أدخل باب المؤسسة في الحادية عشرة، خفيفا في وزن الريشة، على حد قول وصف ناقلي مباريات الملاكمة، البعيدة عن حسابي. أكيد أن سيادته يعلك الحسرة في مكتبه، لأن التقاعد يفلتني من قبضته أخيرا منذ اليوم، وإن كنت أعرف أنه سينقل لعنته مع الأيام إلى موظف شاب جدي متطلع وطموح، سيحل محلي

في كل شيء، إذ سيعتبره آخر العنقود في أيام رئاسته. غير أن ذلك لن يشفي غليله. فهو أولا لم تبق منه إلا الأنقاض، وعلى حافة التقاعد أيضا. وهو ثانيا قد تمكنت منه لوثة التعود على خلقتي، وردود أفعالي الباردة. وبصريح العبارة إنني كنت فعلا بغلا حسب وصفه لي، يتحمل ولا يبدي سوى ثنايا كبيرة من فم واسع.

عبرت باب المؤسسة نشوان، على غير عادتي في الماضي. ولماذا لا أنتشي اليوم؟ ألست على موعد مع زملائي في حفل تكريمي؟ أليس مفرحا أن أكون لأول مرة في حياتي، محط تنويه وتقدير، ومحور خطب وكلمات طنانة دون الجميع؟ أليس.. مهلا. إنني أشم رائحة شياط قوية.

كل الزملاء يتقاطرون للاحتشاد بالساحة في وجوم غريب، يذكر بكآبة المقابر، مطرقون في صمت، اقتعد بعضهم العتبات، فيما وقف أكثرهم في حلقات، كما لو كانوا ركاب حافلة معطوبة في الخلاء، ينتظرون إصلاحها بفارغ الصبر. لا أظن أنهم في حالة إضراب أو اعتصام، فليس هذا من عادتهم. عوت داخلي صفارات الإنذار. وجوههم تجتهد في رسم ملامح حداد وتضامن مفتعلة، امتزجت بملامح مبهمة، تشف عن ألق إحساس دفين، لا يصدر إلا عن المشاعر السارة.

الراوي: فور التحاق المدير بمكتبه، سأل كعادته عن حضور الجميع. فطر بهلاليات وقهوة مرة. شتم العون الذي حمل إليه الفطور، لأن القهوة مغشوشة. نبح في وجه موظف وزمجر، مكيلا له ما تسمح به أريحيته مما لذ له وطاب من طبق الشتائم البذيئة، في حين لاذ الموظف بالسكوت محنيا رأسه إلى الأرض مثل الأخرس، كما لو لم يكن هو المعني بهذا الطبق. بعد هذه الوليمة الصباحية، نادى على موظفة مصنوعة من تفاح وقشدة. لم يدغدغ ثيابها الداخلية كما تعود. وقع بعض الملفات. تفحص شيكا بمقدار هائل. تلقى مكالمة هاتفية. ودون مقدمات ترنح، وارتخت يداه ورجلاه، وتدلت أعينه ورأسه، ثم هوى من على الكرسي خشبا يابسا غير مسند. ولما مد العون عنقه من وراء الباب، ألفاه مكفنا بالبعوض والذباب الأسود.

- نكرر أنك لم تحدثنا بعد عن قصة المستنقع. ويبدو أنك لست راويا رديئا وفاشلا فحسب، بل ومزيفا كذلك.

آه، نسيت. لكن ألم أحدثكم عنها حقا؟ عذرا، فقد يكون اختلط علي الأمر، أو لماذا لا يكون الكاتب قد تعمد تجاهل ذلك لحاجة في نفسه.

خريف 1999





● محمد زيدون/ المغرب

«.......

عزيزتي عفاف،

هذه بعض أسطر أخطها لأخبرك أنني ضقت ذرعا من قلة المال وكثرة الحاجيات، لم أعد أطيق عبء الأطفال وعناء تدبير ميزانية البيت، والاقتصاد من هذا البند لتوفير متطلبات ذلك البند.. وعلى أي حال، فإن امرأة مثلي لا يجمل بها بما تملك من مميزات البقاء في هذا الجحيم اليومي مع رجل لا يتقدم في حياته قيد أنملة. لقد طالني الحرمان من أشياء كثيرة أتطلع إليها ولا أستطيع الحصول عليها..

مؤخرا، تمكنت إحدى زميلات المدرسة من توفير فرصة عمل بإحدى الشركات في المساء.

وبعد معاناة شديدة اقتنع زوجي بأن دخلي سيساهم في تيسير الحياة علينا جميعا، وكان يأمل ألا استمر في العمل طويلا. لكني بعد التجربة وجدتني سعيدة.

هذا كل ما لدي الآن، ودمت لصديقتك المحبة،

جميلة».

«.......

عزيزتي عفاف،

لقد وصلتني رسالتك الرقيقة، شكرا على اهتمامك بشأن أسرتي. أريد أن أتحدث إليك عن عملي المسائي، فقد رفض زوجي رفضا باتا أن يأخذ ولا درهما من راتبي، فوجدت النقود تتوافر في يدي لشراء بعض الأشياء التي كنت أتوق إليها من سنين، فواصلت العمل بحماس كبير. والتقيته في وقت جنوني المكبوت، فأمكنه اجتذابي بيسر، فأنا لم أكره يوما سلوى الشهوة، وقد

أدهشتني قدرته على الظهور حين أريده. أخذ يؤنسني أن أراه مرتبكا أمام ترددي. لقد تعرفت عليه مصادفة في المقهى القريبة من مقر عملي، إنه ظريف، جم التهذيب، والأهم أنه يشغل وظيفة رفيعة الشأن - مدير أو ما شاكل ذلك - ويتقاضى مرتبا ضخما، إنه يكبرني بعشر سنوات فقط، لكنه أنيق ولديه مال كثير. وقد أخبرني أنه متزوج ولديه أبناء، وتوطدت علاقتي به تدريجيا فأخذ يغمرني بالهدايا والملابس الغالية من غير أن أطلب منه ذلك، إنه رومانسي للغاية، ولما أعود إلى البيت أكاد أنفجر ضيقا من جراء هذا المسكن الحقير الذي أقيم فيه، ومن أساليب زوجي القديمة، فهو متمسك بالعادات والتقاليد بشكل مقرف. وبدأ مسلسل الكذب عن مصدر الأشياء الغالية التي ظهرت في حياتي فجأة. ولحسن حظي أن زوجي كان يصدقني في كل ما أقول، فثقته بي عمياء.

والآن، إلى اللقاء أيتها الغالية،

ودمت لصديقتك،

جميلة».

«.......

عزيزتي عفاف،

شكرا على رسالتك اللطيفة، أعرف أنك تتوقين إلى معرفة أحوالي. إن علاقتي بحبيبي مستمرة بل وازدادت عمقا، حتى وجدته يطلب مني أن أطلب الطلاق من زوجي لكي يتزوجني، لأنه وجد فيّ كل ما يتمناه في امرأة، وأقدم على خطوة مهمة لتأكيد جديته في هذا الأمر. لقد اشترى شقة فاخرة وكتب ملكيتها باسمي، وهو ينتظر ما سأقوم به من خطوات من جانبي. لكن مشكلة عويصة واجهتني فحياتي مع زوجي تمضي سلسة بلا خلافات حادة، فهو طيب ومحبوب من طرف زملائه ومعارفنا والعائلة. إنه متدين ويحفظ أجزاء كثيرة من القرآن وسمعته جيدة. وهذا ما جعلني أحتار في كيفية الطلاق منه.

المعذرة على قصر هذه الرسالة يا عزيزتي

فلدي موعد مع حبيبي، وعلي أن أسرع!

جميلة».

«.......

وصلتني بطاقتك الأخيرة.

تمنياتي لك بالمقام الطيب في بلاد الغربة. أما بالنسبة لما تركتني عليه في رسالتي السالفة، فبعد تفكير طويل اهتديت إلى خطة استقيتها من كيدنا العظيم للحصول على الطلاق بغير عناء طويل. ونفذت أول خطواتها بأن قمت بخلع الحجاب واشتريت كمية مهمة من أدوات الزينة غالية الثمن. وعند مغادرتي البيت ثار زوجي ثورة شديدة. كنت مكتملة الزينة ومكشوفة الشعر. تجادلنا بقوة. وتكرر الخلاف حول هذا التصرف. وفي إحدى المنازعات فقد رباطة

جأشه وضربني، فهددته بتحرير محضر ضده عند الشرطة. لحسن حظنا أننا اكتسبنا أسلحة عديدة باسم المساواة والإدماج في التنمية. لكن زوجي لم يتوقف عن محاصرتي وضربي، فنفذت تهديدي له بالفعل وحررت محضرا في قسم الشرطة بالتعدي علي بالضرب، وقدمت تقريرا طبيا بإصابات وهمية ساعدني في الحصول عليه أحد أصدقاء حبيبي. فوضعت زوجي أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن يطلقني في هدوء أو أواصل السير في الإجراءات القانونية ضده. عندئذ، أدرك زوجي إمكانياته، وحققت أنا الهدف الذي سعيت إليه وفزت بالطلاق. إني الآن أعيش مع أبنائي في انتظار انقضاء أيام العدة، لأنعم مع حبيبي بالسعادة.

لا جديد غير ذلك، أرجوك أن تكون
صحتك قد تحسنت، ودمت للمحبة،
جميلة».

«.......
عزيزتي عفاف،

شكرا على رسالتك الغاضبة، لكنني في منتهى السعادة لقد تزوجت من حبيبي. فبعد أن علم زوجي السابق بزواجي، أخذ مني الأولاد وأعطاني كل حاجياتي وطردني من البيت. فانتقلت للعيش في شقتي الفاخرة، التي أشرفت على تجهيزها بالكامل. لقد تخلصت من صخب الصغار وغباء رجل قديم. وتحول بيتي الجديد إلى عش غرام سعيد. معذرة على قصر الرسالة، فإني أسمع الباب يفتح لا بد أنه حبيبي. أرجو أن تقومي بزيارتي عند مجيئك إلى البلد.

المحبة جميلة».

«.......
عزيزتي عفاف،
آسفة لتأخري في الكتابة إليك.

آه يا صديقتي لو تعلمين كيف صار حالي. لقد تحول الحلم إلى سراب فمع مرور الأيام، وجدت نفسي لوحدي طول الوقت. فزوجي الحبيب لا يحضر سوى لساعة واحدة فقط كل يوم. فقلت راحت أوقات الصحبة، وولى زمن النزهات الحالمة والهدايا الغالية، واختفت الوعود الجميلة والكلمات الرقيقة. وظهرت تصرفات غريبة على الرجل الذي من أجله تخليت عن أسرتي وقاطعت عائلتي. لقد أصبح يبخل علي في كل شيء.

وإذا عاتبته يرد بكل وقاحة أن أبناءه أحق مني بما ينفقه علي، ويعيرني بأن المرأة التي تبيع زوجها وأبناءها لا ثقة فيها. لقد وصل به الأمر أن يتهمني بأني

جريت وراءه وطاردته حتى حصل ما حصل.

إني أشعر بكل أمراض الدنيا تنتشر في خلايا جسمي وروحي، وفقدت الاستمتاع بأي شيء في الحياة. ووجدت نفسي في النهاية حبيسة شقة خالية في انتظار زوج لا يأتي سوى ساعة يتيمة لا تخلو هي الأخرى من البرود في اللقاء والفراق. واستبد بي الحزن القاتل وصار يحول النوم دونه.

أنا أعلم أنك لم توافقيني منذ البداية على اختياري،

لكن انتظر منك مواساتي ومساعدتي.

صديقتك المحطمة

جميلة».

«.......

عزيزتي عفاف،

لقد علمت بالخبر، وأنا لن ألومك أو أعاتبك، فالطيور على أشكالها تقع، ولا أعرف كيف أصف لك حيرتي، بين متمنياتي لك بالسعادة وحزني على مأساتي، التي سعيت إليها لفرط سواد بصيرتي. فالرجل الذي وقفت دمي عليه، أصبح يساومني على الطلاق مقابل تنازلي عن الشقة لصالحه!.

إن حياتي أضحت سجينة عالم الحرمان العاطفي والجسدي. ها أنا أمتزج مع الأشياء، وأدنو من منطقة الخذل الأبيض، لكوني مضيت بجنون أخرق وراء رغبتي العمياء، ولم أحسب حسابا لحركات البوصلة، فانتهيت بلا اتجاه.

لم يعد بمقدوري الالتفات إلى الوراء، لقد تلاشى الحاضر، وتاه المستقبل، وتوقف الأفق أمام ناظري بلا حراك. واستبدت بي تلك الفكرة الطاغية حتى نضج القرار في داخلي. وحانت اللحظة الحاسمة فعندما تصلك رسالتي هاته أكون قد أصبحت أنتمي إلى عالم الصمت المطبق.

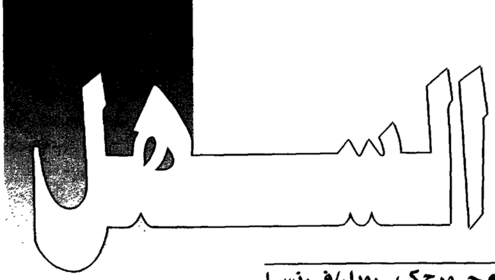
ولا يفوتني عزيزتي عفاف أن أقول لك مبروك على زواجك، ولست بحاجة لأوصيك خيرا بذلك الرجل الصالح، كما لن أجد أما حنونة أحق منك برعاية فلذات كبدي!!

الوداع،

صديقتك التي أضاعت البوصلة.

جميلة».

انتهت



● جورج كيرويل/فرنسا
ترجمة: عبدالرحيم حزل

كان السهل ينبسط على مدى البصر، أجرد بالياً، بعد أن صقلته الريح. وكانت السماء من زرقة كأنها ثملة، وكانت الشمس تلمع وسط هالة من غبار دقيق، ذي انعكاسات فلزية تعشي الأبصار. وكان الهواء من الجفاف بحيث كانت الحرارة تحرق السائر فيها من دون أن ترهقه.

وكان هذا الفضاء الحجري المترب يعتمل بحشد من القوارض والطواحن ذات الأسنان الحادة، والسلاحف، والعظاءات والزواحف التي لا تكاد تزيد أحجامها عن أحجام مغمدات الأجنحة آكلة الجيف، والعقارب التي كانت تتوالد، في لمح البصر، وسط بقايا هياكل حيوانية شائهة. وكانت هذه الطغمة القزمية المتبقية تناوش بعضها، وتصارعه على البقاء، في حروب لا تفتر، ومجازر لا تنقطع.

وكانت النباتات تنحصر وسط أدغال شوكية كثيفة، ذات ألوان زنجارية تنتشر هنا وهناك، أفقياً وسط تراب لا تكاد تتميز عنه.

وكانت الكواسر تحوم في كبد السماء، في خط عمودي، كأنها نقط سوداء، بحيث يستحيل تمييزها أو عدها.

وكانت فتيات المدارس الدينية الداخلية يسرن في موكب طويل، في الشريط اللماع المكون من كتل بلورات الملح والمغنيسيا التي تدل على موضع نهر مختلف، كان في الماضي، يخترق السهل في مهابة. وكانت الفتيات يمشين بالمئات، صامتات، ومقسمات بحسب الفصول، تتقدمهن أصغرهن سناً.

وكان بعضهن يرتدي فساتين سوداء، والأخريات فساتين كحلية. وكن، جميعاً، بياقات قد صنعت على الطريقة الفنلندية، مطرزة ودقيقة، وجوارب بيضاء، وقفازات بيضاء، وقبعات محتشمة، تلائم فساتينهن، تتدلى منها بوريات بيضاء، أو كستنائية، أو مسمرة، أو صهباء، تلمع في الضوء الساطع.

وكن محاطات براهبات، بعضهن بلباس رمادي، والأخريات بلباس أسمر داكن. يخفي وجوههن المكبة ظلهف قبعات ضخمة ونظيفة. وكن ينظمن المسيرة، ويعاقبن، بضربات من عصيهن، الفتيات اللآئي كن يعكرن تضرعاتهن

الصامتة، لأسباب غير مقبولة دائماً.

وكان كل ما تحمله الفتيات من متاع تلك التميمة التي جعلنها حول أعناقهن، لتقيهن الصاعقة، وتبطل عنهن مكائد الشيطان، وتشفع لهن عند السيدة العذراء.

كذلك قررت الأم آبيس أن تسير جميع المؤسسات التابعة لإمرتها، قبل أن تغمض أجفانها الذابلة على وجهها المدبوغ. ولذلك جردت الراهبات الفتيات من كتبهن المحشوة صوراً تقية أهداهن إياها أبناء أعمام لهن من نفس سنهن، لطفاء، ومحتشمين، أو صديقاتهن الحميمات.

وكانت الراهبات قد حظرن على طالبات المدارس الدينية، كذلك إنشاد مزامير داوود من التمرينات الروحية المكرسة لتهذيب الأرواح، وجعلها أجدر برأفة الرب، بعدما لمسن من حسبة في هذه المزامير. ولذلك حظرن عليهن، في مسيرتهن، إنشاد النشيد الجوقي، حفاظاً لهذه الرحلة على طابع التجربة الروحية المميتة للجسد.

وأثناء التوقفات القصيرة، كانت الصغيرات يؤدين صلاة جماعية ضاجة، كأنهن فرق نحل مدومة في الفضاء الملتهب. ثم يمسحن بمناديلهن الباتيستية التراب الذي يكون قد غشى أحذيتهن المبرنقة، ونال من لمعانها، متبادلات، في صوت كتيم، بعض الكلمات التافهة، يقاطعنها بابتسامات خاطفة مغتصبة.

وعلى مسافة بعيدة، تتعقب الموكب الطويل ذئاب من الفصيلة الأكثر شيوعاً، من صهباء، وشعثاء نتنة. كانت تتقدم بقوائم ملتوية، ورؤوس منحنية وألسنة متدلية. كما اعتادت أن تفعل عندما تتجمع للقيام برحلات طويلة.

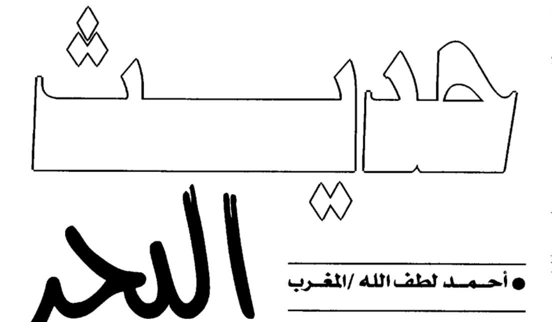
وكانت، كلما توقفت، تشكل دائرة كبيرة حول بعض قدامى الذئاب، التي يمكن تمييزها من طول قاماتها وكثرة ندوبها، تغطيها الهوام. وكانت، حينئذ، تتبادل نباحات حلقية، وعواءات مخنوقة. فكان الرؤساء يسوون النزاعات، ويضاعفون التحذيرات ويدققون التعليمات. وعندما يأتي أحد الذئاب بنكتة أو نادرة، تنطلق الذئاب الأخرى في ضحك طويل من عمق أخطامها. ثم تستأنف سيرها، مسيلة لعابها على الآثار الطرية.

كان ذلك، كما لايزال ثابتاً في أذهان الجميع، عصر الهجرة الكبرى للجماعات الدينية، فارة بالشبيبة التي عهد إليها بها، من المناطق المصابة بجذام الانشقاق.

ولكون السهل لا متناهياً، والشمس عمودية دائماً والذئاب على مسافة بعيدة، وكل عنصر يشغل موضعاً ثابتاً لا يحيد عنه، في علاقة مع العناصر الأخرى. فقد كان من العبث أن ينتظر المرء أن يختفي من المدى، موكب طالبات المدارس الدينية الداخلية.

تعريف بالمؤلف:

ولد القاص والشاعر الفرنسي جورج كيرويل سنة 1948، بمدينة باريز، حيث يقيم. ويعد كيرويل من أبرز الوجوه في القصة القصيرة والشعر الفرنسيين الحديثين (ولا سيما التجريبيين). نشر مجموعة شعرية بعنوان «دمار الروح». وينشر، على فترات متباعدة قصائد وقصصاً في بعض المجلات المتخصصة. وهو يعتبر نصوصه متأبية عن التصنيف، يسميها «انحرافات الروح داخل المتخيل، بواسطة الكتابة». كما يقول عنها: «نصوصي أشياء، أشياء كتابية». أما قصة السهل فقد ظهرت في العدد 38 من مجلة «قصص جديدة».



حديث البحر

• أحمد لطف الله / المغرب

لما أيقنت أن الحديث سيكون ثنائيا، وأن الألغاز والأمثال ستكون حشوة وحاشية، قررت بدءا أن أختار الصمت حكمة، غير أن الصمت طال والهدير لم ينقطع، وتحدي هذا الأزرق الأشهل للضوء الباهت الذي يختنق في مدار القمر يستنفرني للحديث...

لكن، ماذا عساك تقول لبحر هادئ ذي مياه ناعمة، وأنت تتأمله في ليل أسحم؟..

كنت تأمره أن يكف عن الغدر بالبحارة وبمن يعشقون مداعبته على الشواطئ؟

أم كنت سترجوه أن ينفلق في كل ليلة حتى يمر زبائن الهجرة السرية؟

أم تهمس له بانهزام النوارس، وهي تكد لتحجب عنه ملوحة السماء الزرقاء؟

من كثرة ما قرأت عن البحر، ومن شدة ما حاورته على صفحات الذاكرة، وبعمق ما كتبته بأقلام الطفولة، أردت أن أبحث له عن تعريف لأنني لم أفكر يوما في سؤال ساذج كهذا: ما البحر؟

ارتأيت أن أحصل على الرد من عين المكان، فقصدت البحر أسأله عن البحر.

وما أن وصلت حتى شعرت بصدمة عنيفة، حيث لم أجد البحر. لأول مرة يسيطر علي الذهول لهذا الفراغ، ولأول مرة يخلف البحر موعدا أضربه معه.

كانت النوارس البلهاء تشغل ببياضها تلك الحفرة العميقة الرحبة التي كانت مقاما للبحر، وكانت آثار الزبد المترنح على الرمال تلح على التفكير في هذا الغياب المباغت، وكان جسدها اللألاء لا يزال شامخا في ذلك المكان الذي كان يدعى شاطئا.

قالت النوارس:

أزعم أنني أستطيع أن أحكي لك قصة البحر..

جسد رخو، يخترقه كل شيء، ورغم ذلك صلد وجبار، فحينما نحلق في الأعالي نكتشف أن البحر يطرد البر ويحد من جموح تلك الصخور المترامية على شاطئه كتماسيح باردة تجثم على ضفاف بركة توشك أن تغور، ما أكبر الخطأ في هذا التعبير: تتكسر الأمواج على الصخور، فالحقيقة أن الأمواج تصفع الصخور وتمنع توغلها في الماء.

وحدثني الزبد عن الموج عن البحر أنه قال:

لغتي مستمدة من فتائل الضوء التي تلج جسمي في كل صباح وشساعتي إغراء لركوب صهوبة الأمواج، وأما زبد الموج فلا يتلاشى إلا لأنه بلغ الأقصى وأنهى قصته، وتحول بياضه إلى ضياء ساطع يمتطي الأفق تاركا خلفه زرقة بليدة دكناء.

كنت أصغي لهذه الأحاديث وأنا أتأمل صدرها الوافر، فاستطابت في نفسي هذه العبارة: يوجد في الصدر ما لا يوجد في البحر.

نهضت من مكانها بتثاقل مقصود، وشرعت ترسم أولى خطواتها على الحافة التي كان الماء يلتقي فيها فرحا بالرمل، كانت تخطو مترقبة بعينيها اللتين لم تبرحا المكان قيامي ومرافقتها في المشي على الشاطئ، ورغم أن الشاطئ لم يكن له وجود لاختفاء البحر، فقد لبيت دعوة عينيها وقمت بعد دعوة ثانية من يدها الممدودة وبدأنا نمشي معا، وأنا أصغي لحديثها الفياض.

قالت: بلغني أن البحر لما اختار أن يهجر هذه المدينة استفتى حيتانه فأشارت عليه بالهجرة، ورغم أنه استشعر غضب النوارس لما سيقدم على فعله، فإنه لم يبال بذلك ما دام رحيله انتقام لكبريائه الذي أرادت تلك المدينة المتنطعة أن تمرغه في الرمال...

لمحت في الأفق البعيد خطا أزرق يمتد على طول الكتلة الحجرية الشاسعة التي كانت ذات يوم عمقا ترسو فيه السفن الغارقة، فظننت أن ذلك الخط هو من وهم التقاء السماء بالأرض، فواصلت الاستماع لحكاياها المتلاطمة:

حزم البحر حقائبه الطافحة كنوزا، ولملم نباتاته، وجر مخلفات المساكن والسفن والحضارات، وارتحل دون أن يخبر أحدا بوجهته، كان مشهد رحيله رهيبا، فقد قضى الناس عدة ليال في أطلاله يبكونه ويتساءلون عن مصيره، وكنت أناجيه كل ليلة من شرفتي...

لا زلت أستمع إليها، ولا زال أمر ذلك الخط الأزرق يقلقني، ولذا كنت أرقبه من حين لآخر فيبدو لي أنه يزداد سمكا، وكنت لا أستطيع أن أخفي ذهولي مما

أسمعه منها، وأكرر في نفسي ثانية: حقا يوجد في الصدر من الأسرار ما لا يوجد في البحر.

كانت تقول:

ناجيت البحر، وأنا أدرك أن يسمعني رغم بعده، فالماء يشتم رائحة الماء أينما كان، أقسمت عليه أن يعود بحق الشمس التي تحتضر في حضرته كل مساء، والتي لأجله تزين خد السماء بألوان الورود، أقسمت عليه بانتظار النوارس وصبرها الجميل، وبانتشاء الزبد قبل أن يذهب بجفاء.

توقفنا معا في لحظة واحدة واستدرنا جهة الخط الأزرق الذي اندفع بمياه غزيرة تغزو المكان بشراسة ولا تقف إلا على شكل مويجات تداعب أقدامنا وتناوش الطيور التي حطت على الشاطئ من جديد تزهو بعودة البحر.

- ألم أقل لك أنه سيعود؟

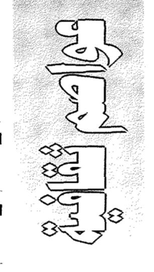
قالت الرمال للصخر وانسابت حباتها نحو الماء.

- ألم أقل إنني حينما أفتح صدري لأعانقه فإنه سيأتي لا محالة.

قالت منسحبة نحو المدينة.

انتبهت لنفسي وللغرض الذي من أجله أتيت إلى هذا المكان، فطرحت سؤالي على البحر، ولمحت في أمواجه رغبة الكلام.

كان الهدير متواصلا ينفذ إلى السمع عندما لمحت طيفها يغرق في أسوار المدينة، والشمس تذوب بكاء وهي ترجو البحر كي لا ينهي الحديث.



■ **القاهرة**

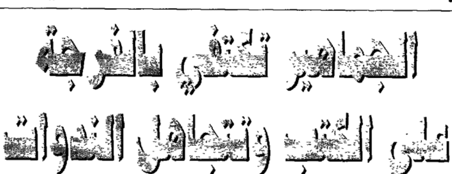
محمد الحمامصي

■ **دمشق**

مريم الخوري

محمد الحمامصي
القاهـــرة

في الدورة الخامسة والثلاثين لمعرض القاهرة الدولي للكتاب



سوق أسطوانات الكمبيوتر وشرائط الكاسيت وألعاب الأطفال تغزو معرض القاهرة الدولي في دورته الخامسة والثلاثين لتشكل منافسا وتحديا لسوق الكتاب ممثلا بشكل خاص في دور النشر العربية التي غالبا ما تحمل الجديد والمتميز من الأعمال الإبداعية العربية والمترجمات العالمية، ففي الوقت الذي قفزت فيه أسعار الكتب ولم تعد التخفيضات ذات أثر يذكر مع انخفاض قيمة الجنيه المصري أمام الدولار، جاءت أسعار الأسطوانات والشرائط المحملة بالموسوعات الثقافية والحضارية والدينية والتعليمية والترفيهية والقواميس والكتب زهيدة إلى درجة تغري بالحصول على المزيد منها.. ومن جانب آخر جاءت الأزمة الاقتصادية التي يمر بها المجتمع المصري وتعويم الجنيه المصري أمام الصرف الأجنبي وعلى رأسه الدولار لتضفي نوعا من التعاسة أمام هؤلاء الذين ينتظرون المعرض من العام للعام لكي يتزودوا منه على غذائهم الثقافي والإبداعي..

ولتسيطر على المعرض حالة من التوهان دفعت بالكثيرين من رواده للاكتفاء بالفرجة والتنزه بين جنباته ومتابعة عروضه المسرحية والسينمائية المجانية، وقد انعكس ذلك على الندوات والأمسيات التي جاءت خالية من المستمعين فضلا عن اعتذارات بالجملة من قبل الحاضرين، هذا على الرغم من الإقبال الجماهيري الضخم الذي اكتفى بالمتابعة الخارجية والفرجة، وربما تكشف البرامج التي تم وضعها عن السبب وراء ذلك، حيث خلت أغلبها من إدراج أو طرح قضايا حقيقية ذات فاعلية في الواقع العربي والمصري الثقافي والفكري والاجتماعي وحتى السياسي..

قد تبدو هذه الرؤية تعسة بعض الشيء للمعرض في دورته الخامسة والثلاثين، لكنها الحقيقة التي يمكن متابعتها ومطالعتها بين سرايا عرض الكتب والندوات وخيام ومقاهي الإبداع، ففي الوقت الذي يمكن فيه شراء أسطوانة محملة بالقرآن الكريم بصوت أحد الشيوخ المتميزين

وتفسير ابن كثير وخطب متنوعة 4 جنيهات أي نصف دولار، أو عدد 3 أسطوانات محملة بـ 3 أفلام عالمية بقيمة 8 جنيهات في الوقت الذي يبلغ فيه ثمن السيرة الذاتية لجابريال جارسيا ماركيز بترجمتيها المصرية والفلسطينية ما يتجاوز 50 جنيها، وأي رواية لرشيد ضعيف 30 جنيها، وأي مؤلفة لفاطمة المرنيسي 40 جنيها، وأي مؤلف لنصر حامد أبو زيد 60 جنيها وهلم جرا.. وقد يقول أحدهم أن هناك كتبا برخص التراب (كما يقول المصريون) لمؤلفين قدماء ومحدثين ومعاصرين كبار ومتوفرة بكثرة ووفرة في العديد من دور النشر الرسمية وعليها تخفيضات ضخمة تتجاوز النصف، لكنها كتب لا تغني ولا تسمن من جوع، كتب ميتة تم تجاوز رؤاها وأفكارها وأطروحاتها الإبداعية.. هكذا كشف سير الأمور في معرض هذا العام وسط إقبال جماهيري منقطع النظير منذ اليوم الأول لبدء أنشطته.. ولنتابع الآن بعض الندوات التي جاءت مهمة إلى حد كبير.

مسيرة التنوير

الندوة الرئيسية (مسيرة التنوير) جاءت مهمة وثرية حيث كشف المشاركون فيها الكتاب أحمد حمروش ومحمد عودة ود. سليمان العسكري، ود. فيصل دراج ود. محمد جابر الأنصاري عن أهمية دعم مسيرة التنوير، حيث تناول محمد عودة الدور التنويري للرواد أمثال الطهطاوي والأفغاني ومحمد عبده وتأثيراته المختلفة الممتدة في المجتمع العربي، مطالبا بامتصاص حضارات العصر دون الذوبان فيها.. واعتبر د. العسكري أن الدعوة إلى الإصلاح لن تنجح ما لم يكن الإصلاح نابعا من المجتمع، وقد استعرض العسكري لدور مجلة العربي التنويري في إطار دور الصحافة الثقافية في ذلك، أما فيصل دراج فقد رأى أن القرية الكونية غير موجودة وإنما هناك مجتمع إنساني تسيطر فيه الدول القوية على الشعوب الأخرى وتسحقها لدرجة الانمحاء.. مؤكدا على تراجع المشروع التنويري في الآونة الأخيرة وأهمية خلق فلسفة جديدة للتحرر الإنساني تستفيد من الموروث التنويري والفكر القومي الذي كان له أحلام كثيرة من قبل.. أما د. الأنصاري فقد أكد أن الجدل بين أفكار متناقضة يؤدي إلى نمو مشروع جديد في المجتمعات، وطرح مفهوم التنوير الآن ليس بقصد الصراع مع تيارات أخرى بل تفاعلا وحوارا معها، وحذر د. الأنصاري من تضخيم الكلام والتنظير مقابل تضاؤل الفعل إزاءه، حيث تحدث العرب كثيرا وهناك كمية هائلة من النظريات وقد حان الوقت للربط بين النظرية والتطبيق.. أما الجزء الثاني من هذه الندوة والذي كان مقررا له اليوم الثاني فقد أعلن عن إلغائه حيث اعتذر كل المتحدثين، وهم سبعة متحدثين من أكثر من قطر عربي وهم عبد العزيز التويجري وممدوح عدوان وخليفة التليسي وحياة

الرايس وخلدون النقيب وسحر خليفة ومحمد دكروب ويديرها فوزي فهمي الذي كان حاضرا قبل الموعد بساعة!!

البروتوكولات واليهودية والصهيونية

وفي الندوة الخاصة بمناقشة كتابه (البروتوكولات واليهودية والصهيونية) والصادر الأسبوع الماضي عن دار الشروق، قال د. عبد الوهاب المسيري: يتصور البعض أن كره اليهود والتشهير بهم وإظهار شرورهم الحقيقية أو المتخيلة هو أنجع طريقة لمحاربة الصهيونية، وهذه الدراسة تنطلق من فكرة أن البروتوكولات وثيقة مزيفة وأن كره اليهود يصف في الخندق الصهيوني.. وحلل نص البروتوكولات في سياقها التاريخي والحضاري والمراحل التي مر بها الفكر البروتوكولي وصولا إلى اللحظة الحالية مشيرا إلى أننا لم نعد فيها بحاجة إلى الإلحاح على المؤامرة اليهودية على العالم العربي، فالتفاصيل اليومية في فلسطين تغني عن الأساطير.

وأضاف أن البروتوكولات بلغت قمة رواجها في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين حينما حاول كثير من الألمان تبرير هزيمتهم بأنها طعنة نجلاء من الخلف قام بها اليهود المشتركون في المؤامرة اليهودية الكبرى على العالم.

وأشار إلى أن البروتوكولات تنتمي إلى خطاب المؤامرة الذي يذهب إلى أن اليهود يتسمون بكل ما يخطر وما لا يخطر للإنسان على بال، فالشر والمكر والرغبة في التدمير أمور فطرت في عقولهم وسلوكهم، مبينا أن هذا تعبيراً عن مخطط جبار وضعه العقل الصهيوني الشرير الذي يخطط ويدبر منذ بداية التاريخ والذي وضع تفاصيل المؤامرة الكبرى العالمية لتخريب الأخلاق وإفساد النفوس حتى تزداد كل الشعوب ضعفا في حين يزداد اليهود قوة، وذلك بهدف إنشاء حكومة يهودية تسيطر على العالم بقبضة حديدية، وحذر من الاستسلام لهذا الخطاب الساذج الذي لا يعترف بالتطورات التاريخية والذي يعمي في نظره عن رؤية واقع الآخر كما يعمي عن رؤية الواقع العربي.

شاهين والإرهاب الإسرائيلي

وقد أثار جمهور المعرض الكثير من التساؤلات السياسية مع الفنان والمخرج الكبير يوسف شاهين الذي أكد أن حربا تستهدف دينا من الأديان أو إبادة شعب من الوجود مصيرها الفشل، واعتبر أن الزعيم النازي أدولف هتلر فشل في ما أسماه إبادة اليهود لأنه كان ضد أحد الأديان، وما يفعله شارون الآن هو إبادة لشعب فلسطين سوف يفشل أيضا رغم تفويض بوش له في تحديد ما هو الإرهابي، داعيا إلى ضرورة التفكير في الخروج من هذه الأزمات ومؤكدا أن العدو قوي جدا ومتطرف جدا جدا.

وشارك شاهين مع ١١ مخرجا من ١١ دولة في إخراج فيلم عالمي عنوانه (١١ سبتمبر) وأوضح أن هذا الفيلم لن يعرض في مصر نظرا لمشاركة إسرائيلي في إخراجه، مؤكدا عدم اعتراضه على هذا المنع.

كاتبات وقصص

كما شهد أيضا المقهى ندوة حول المجموعة القصصية (حالة وعي) للكاتبة السورية سمر الشيشكلي والتي حصلت على جائزة أندية الفتيات في الشارقة العام الماضي، ووصف الناقد أيمن بكر قصص الكاتبة بالانطلاق من الوعي بالذات وبالعالم قائلا «وهو ما عصمها من الوقوع في أسر التقسيم التقليدي لما تبدعه المرأة العربية الآن تحت لافتة السؤال هل هو أدب نسوي أم غير نسوي؟ لكن القصص ترفض الإعلان عن مثل هذا التقسيم بل تستوعبه بالتعامل مع المرأة كجزء من العالم.. وأشار إلى ملاحظة أخرى من واقع قراءته لأربعة نصوص إبداعية ينتمي كاتبوها إلى مصر وسورية والسعودية والأردن وهي غياب النزعة الشوفينية مضيفا أن هذه الميزة من الحسنات غير المقصودة للهجمة الأمريكية الأخيرة على العالم العربي.. وفي ختام الندوة استعرضت سمر الشيشكلي أجيال المبدعين في سورية مشيرة إلى ما شهده عقد التسعينيات من تطور ونضج في تقنيات الكتابة القصصية والروائية إذ صدر نحو 450 رواية ومجموعة قصصية في عشر سنوات وهو يساوي عدد ما صدر من أعمال منذ الثلاثينيات حتى نهاية الستينيات. وقالت إن الإبداع السوري الجديد يختلف عن إنجازات جيل غادة السماء وزكريا تامر حيث استطاع أن يستوعب الهم القومي الذي فرض نفسه على حساب الهموم الاجتماعية ويمكن دراسة الانتكاسات العربية بقراءة تحليلية لهذه الأعمال.

وقد حظيت ندوة المجموعة القصصية (مريم.. حكايا) للدكتورة كرمة سامي بالعديد من الرؤى النقدية حيث تحدث فيه كل من الكاتبة فوزية مهران والشاعر بهاء جاهين ود. كاميليا صبحي ود. ماجد مصطفى وقد أشاد الأخير بالمجموعة كاشفا عما تحفل به من لغة شعرية وروح تمرد وجرأة في التناول وتوظيف للموروث الشعبي العربي، كما لاحظت د. كاميليا غياب أو تغييب الرجل شبه الدائم في المجموعة، الأمر الذي ألقى بظلال كثيفة على المرأة، وأوضحت أن المجموعة تحتفي باللغة السينمائية والموسيقى التصويرية وتستخدمها برؤية غاية في الحساسية تتجاوز مسألة تقطيع المشاهد، أما الكاتبة فوزية مهران فقالت: إن قصص المجموعة ومضات مضيئة ولوحات ملونة تملأ فضاءها حركة مفعمة بالحيوية، في إطار موسيقى تصويرية تصعد وتخفت ثم تصدح في جميع أرجاء القصة.

مسيرة الشعر السعودي

ومن بين ندوات الاحتفالية الثقافية السعودية التي أقيمت على هامش المعرض وشارك في فعالياتها كتاب ومفكرون سعوديون ومصريون، كانت ندوة (مسيرة الشعر السعودي) والتي حاضر فيها د. عبد العزيز السبيل أستاذ اللغة العربية في جامعة الملك سعود، حيث تناول مسيرة الشعر السعودي بدءا من منتصف القرن التاسع عشر وهي الفترة التي مثلها البارودي رائد حركة الإحياء وما يوازيها في الجزيرة العربية ممثلا في شاعرها أحمد بن شرف، مرورا بحركة الشعر الحر التي مثلها الشاعر محمد حسن عواد في ديوانه (رسوم على الحائط)، وانتهاء بقصيدة النثر التي يرى أن دخولها جاء متأخرا نسبيا عن بقية الدول العربية، مضيفا أن العشرين عاما شهدت توسعا في قصيدة النثر السعودية التي يتبناها جيل من الأدباء ويرون أنها الأصلح لواقعنا الثقافي، ولكن فوزية بوخالد كانت أول من أبدع هذا النمط باعتبارها رائدة في المجال.. وأشار د. السبيل إلى أن بين التقليديين الكلاسيكيين والحداثيين تعلق بالخلاف في المضمون ومدى انسجام القصيدة مع الثوابت وعدم خروجها على الأصول الدينية.

ميسون صقر روائية

كشفت الشاعرة والفنانة التشكيلية ميسون القاسمي في روايتها (ريحانة) الصادرة مؤخرا عن روايات الهلال عن قدرة رائعة على السرد الروائي فاجأت الكثير من النقاد والكتاب، والرواية تحكي تاريخ بلادها متزامنا مع الأحداث السياسية في العالم العربي خصوصا في مصر حيث عاشت الكاتبة جزءا من حياتها بعد نفي والدها الحاكم السابق لإمارة الشارقة في ستينيات القرن الماضي.. وفي الندوة التي عقدت حولها شارك فيها أكثر من باحث وناقد. اعتبر الناقد الكبير محمود أمين العالم أن الرواية تشكل مفاجأة من حيث تقنيتها وعالمها المزدحم والثري، وأنها تمثل رواية تحولات كبرى على تماس مع القضايا العربية المعاصرة في فترة صعودها إبان الستينيات والسبعينيات، وأضاف أنها مليئة بعالم زاخر من العلاقات الإنسانية والسياسية والفكرية كما أنها تعالج موضوعا من أشد الموضوعات العربية خطورة، وهو مسألة العبودية والتحرر، كما نلحظها في العلاقة بين بطلة الرواية شمسة ابنة الحاكم والعبدة ريحانة.

أما د. محمد بدوي أستاذ الأدب العربي في جامعة القاهرة فأكد أن الرواية تتمتع بقدر كبير جدا من الأفكار السياسية التي تبدو في كثير من حواراتها.. ووصفها أنها رواية أنثوية حيث أعطت المؤلفة شخصياتها النسائية أدوارا فاعلة ومفكرة ومن ثم فهي الشخصيات التي تمنح الرواية كل شرعيتها.

ريم الخوري

دمشـــق

فرقة «وشم»

موسيقا خارجة من عباءة الشرق وسلطة الغرب.. ترينا ما وراء الدائرة

من يغني خلف الضباب؟؟ ومن أين تأتي هذه الطيور بأصواتها؟؟

من يصدق أن ما نسمعه ونراه يصنعه شبان أتوا من شمس المغرب ورماله وآخرون جاؤوا من رذاذ أمطار شمالي أوروبا التي لا تكف عن الهطول؟؟

(«الخلود»؟ لا أصدقه، الأصح أنه نقطة يتلاقى فيها الحاضر بالماضي، حيث تنبعث الموسيقا من ترانيم قصائد القرن العاشر مختلطة بأوراق القرن العشرين.. الموسيقيون مغمورون بالسواد، مغطون بصمت مقرون بوقار يدل على سيادة الزمن).. هذه فرقة «وشم» التي حمل أعضاؤها المغاربة والبلجيكيون والهولنديون على عاتقهم، وفي رؤوسهم منذ عام 1987 همّ صنع موسيقا تخرج من عباءة الشرق ومن الظلال الثقيلة لتقنية الغرب، وهم يعملون معا على طرح وجهات نظرهم الخاصة بالموسيقا على العالم.

الحس الشعري لـ«وشم» يكمن في إعادة بناء ما هو افتراضي وأكاديمي، إنها نقطة لبحث دائم عن كل ما هو غامض وغائب، حين تبني الفرقة جسورا بين أقطاب الموسيقا المتعاكسة لخلق حوار متنوع ولغة فريدة.

تتكون الفرقة من ثلاثة شبان مغاربة ومثلهم من هولندا، يعتمدون على أشكال موسيقية وآلات مختلفة المصادر، حتى وإن كان المغرب «الوطن الأم» مصدر الإلهام الرئيسي: فمن أفريقيا موسيقا «الجانوا» ذات الإيقاعات المرحة المعبرة عن الطبيعة المتوحشة واستيعابها البدهي للموسيقا، ومن آسيا استعارت «وشم» تقنية وتنهد وغموض صوت «الفلوت» القادم من أعماق الشرق الأقصى، أما الموسيقا المغربية فإن الفرقة قادرة باستمرار على دمجها مع التعابير الموسيقية الأخرى بأساليب جديدة.

والآلات التي تستخدمها «وشم» - بعد العود الموجود عبر عازفين والفلوب - تبدو معظمها غريبة وقادمة من أصقاع مختلفة: مثل الصاص (التركي الأصل) و(الصور دو) البرازيلي، و(الجيمبي) الشبيهة بـ(الدربكة) لكنها تحتاج إلى دوزنة خاصة بوساطة خيط يلف عليها وهذه

الآلة معروفة في الطقوس الأفريقية الاحتفالية حيث - وعلى حد تعبير نجيب الشيرادي مؤسس الفرقة - «يبدو الأفارقة متطورون جدا في حسهم الموسيقي، وليس كما يتوقع الغالبية».

كلمات الأغنيات التي يؤديها أعضاء الفرقة بمرافقة مغنيها الرئيسي نجيب الشيرادي - والذي يحمل في صوته (ديوانين موسيقيين في القرار والجواب) - هي في معظمها لشعراء صوفيين ومعاصرين، كالنفري والحلاج وأدونيس وإبراهيم الأنصاري وجبران.. وغيرهم.

تفجير الدائرة

اختارت الفرقة لنفسها هذا الاسم حتى «تشم» الأذن العربية والغربية على السواء بوشم مختلف وجديد، فهي تريد للآخرين أن يعبروا عن أنفسهم بحرية، وأن يستثمروا إمكاناتهم وطاقاتهم دون خوف، تريد استفزاز أسباب الأشياء، وبالمنطق والحقيقة الملموسة تسعى إلى تفجير السؤال المستمر الكامن في دواخلنا، وبالتراتيل الجماعية تحاول الفرقة أن تهدم مملكة النموذجية والتشابه وإقامة نظام جمالي يعتمد الإرباك والإدهاش.

كم يبدو هذا حقيقيا وعميقا حين نستمع إلى حديث مؤسس الفرق نجيب الشيرادي الذي ولد في سالي بالمغرب، ثم درس علم الاجتماع - الذي يعتبر شديد الصلة برغبة تغيير العالم - في باريس، إلى جانب أبحاثه الموسيقية وشغله بفن الرسم. أسأله لماذا أسست الفرقة في أوروبا وليس في بلدك، ولماذا اخترت هذا النوع من الموسيقا والغناء؟

يجيب الشيرادي: أولا (لا كرامة لنبي في وطنه) أظن هذا كافيا!! يعود تأسيس فرقتنا إلى العام 1986 بعد عدة لقاءات تمت بين أعضاء الفرقة في أوروبا، الأعضاء المؤسسين أنا وشابان مغربيان يقيمان في بلجيكا، وخمسة عازفين من هولندا والذين - كغربيين - أرادوا الانضمام إلى الفرقة لحاجتهم إلى (التطهر) من تقنية العصر وانعدام روحانيته.

أقمنا عددا كبيرا من الحفلات حتى عام 1992 حيث حصلنا على الدعم المالي من وزارة الثقافة الهولندية والبلجيكية، هذا الدعم ساعدنا على التعاون مع 23 موسيقيا، قبل هذا الوقت كانت الفرقة قد أنتجت عددا من القطع الموسيقية مثل «أغاني التحدي 1983»، «الأمواج 1986»، «صرخة نيزرلاند 1987»، «عالم الموسيقا في نيزرلاند 1991»، وبعدها في عام 1992 أنتجنا مقطوعة «عربية البرتقال» مع هيئة التأليف ممثلة بمؤسس موسيقا الروك في هولندا (بوب ميوزيك) وثلاث مجموعات مغربية، ثم تتالت الإنتاجات والحفلات حتى تجاوزت المائة وخمسين منذ عام 1993.

أما لماذا هذا النوع من الموسيقا؟ فلأننا - وأنا على نحو خاص - منفتحون على ما نسميه (الصوت الموسيقي) وتحريك الثابت لتحقيق لون كوني يختلف عن اللون الذي يحده الإطار الجغرافي والتاريخي، لذلك لم نكتف

بما هو مغاربي أو عربي أو غربي، بل عملنا على تفجير الدائرة لنرى ما وراءها.

أكثر من قراءة

تستعمل فرقة «وشم» الشعر موسيقا لتقول وجهة نظر خاصة بالعالم، والشعر سواء أكان حديثا أم صوفيا موغلا في فلسفته فإنه يجد طريقه الصحيح والجميل إلى أذن المستمع وروحه عبر موسيقا وأغنيات «وشم».

يقول الشيرادي: أتعامل مع النصوص العربية لأنني متمسك بجذوري ولن أتخلى عنها لأي سبب، ثم أن الغرب غير محتاج إلى أحد كي يطور مناخاته، فهو قادر على التطوير حسب رؤيته وفكره وما وصل إليه، أما «وشم» فتريدإعادة كتابة العالم ثانية وإعادة قراءة الآلات الموسيقية لصالح الجديد والمبتكر، لذلك لن أبحث عن «رامبو» فهو ليس بحاجة إلينا لأن له ناسه، ومن بحثوا فيه ولا يزالون.

إن الموسيقا بجمالياتها توضح جماليات النص غير المقروء - كنصوص المتصوفة التي تحتاج إلى تأمل وبعد نظر وتفكير أكثر من مجرد القراءة - حتى بالنسبة إلى الإنسان العربي.

موسيقانا هي دعوة إلى الأصول وتجربة يستفاد منها للقفز إلى مرحلة أخرى أكثر تطورا، وأذكر هنا أن الحلاج وهو من أشهر المتصوفة العرب لم يدرس ويبحث في كتبه من قبل العرب بقدر ما فعل - مثلا - ماسينيون المستعرب الفرنسي الذي تفرغ عشر سنوات كاملة ليشتغل على شعره.

كلما اتسعت الرؤيا..

أسأل نجيب الشيرادي: اشتركتم مع الهولنديين في تأليف موسيقا جديدة تتحد فيها الموسيقا العربية مع الموسيقا الغربية، لأن روح الموسيقا - كما تقول دائما - تحتاج إلى دفع يمنعها من الذبول، إلى أي حد نجحتم في ذلك حتى الآن؟ ثم ألا ترى أن هذا التوحيد يمكن أن يفقد الهوية الأصل لكل منهما؟

يجيب الشيرادي: ردود الفعل التي نتلقاها من الجمهور الغربي والعربي على السواء هي أفضل دليل على نجاح تجربة «وشم» وفرادتها، حين قررنا اللقاء بالآخر - الهولندي أو البلجيكي أو الغربي عموما - كنانريد تخطي العزلات المطروحة التي سببتها حداثة العالم على الإنسان وفنونه، وهنا لا يعود الهولندي أو المغربي هولنديا أو مغربيا بل يصبح مواطنا عالميا شاملا، إن اندماجهما في «وشم» هو أحد الاقتراحات التي لا تقع في إطار تقديم الغريب أو فرض هوية ما، بقدر ما تتخطاه لعرض تجربتها الخاصة على أشخاص وشعوب وحضارات مختلفة تنصهر معها برغبة المعرفة والكشف، وهذا ما يجعل الجماعة المتنوعة - وهي هنا «وشم» وجمهورها - فردا منصهرا، وهذا منطلق الصوفية في غايتها الإنسانية في النهاية حين تنطلق من الفردية إلى توحد الجماعة وانصهارها في ذات متوحدة.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

الغلاف الأول : أمين الباشا (لبنان)
الغلاف الأخير : عباس الموساوي (البحرين)

